



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta:
JEAN IPOUSTÉGUY

OMUL – bronz

Colecția Sara Hildén
Kunstmuseum Athenäum, Helsinki.



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AI. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU,
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU,
DAN HĂULICĂ REDACTOR-ŞEF, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA,
ALEXANDRU BACIU SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

11-12

154—155

1973

SUMAR

DIMITRIE CANTEMIR

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: Un om între veacuri • 6

ISTORIA IEROGLIFICĂ

OPERĂ EUROPEANĂ

DIMITRIE CANTEMIR: *The Hieroglyphic History*, textul în engleză și română, traducere de Ana Cartianu • 15

ANA CARTIANU: *The Hieroglyphic History — A Few Landmarks* • 15

ALEXANDRU DUȚU: *An 18th Century Wit* • 34

ANDREI BREZIANU: *Swift și Cantemir sau Gulliver și Licorna* • 39

ALEXANDRU CIZEK: *Simbolica în «Istoria ieroglifică»* • 56

CRISTIANA HÂNCU: *Cantemir și fabulosul exotic* • 76

STILUL UNEI BIOGRAFII INTELECTUALE

ȘERBAN CIOCULESCU: *Le Seigneur à la Licorne* • 82

- WERNER BAHNER: *Cantemir și Academia din Berlin* ● 93
 NICOLAE LIU: *Voltaire despre Cantemir*, — un document epistolar ● 98
 CORNEL MIHAI IONESCU: *Suflet-trup ca tensiune barocă, în gândirea lui Cantemir* ● 105

CORPUL UMAN

VALENȚE CONTEMPORANE

ALE UNUI LIMBAJ FUNDAMENTAL

- DAN HĂULICĂ: *Corpul — Défense et illustration* ● 113
 MATILA C. GHYKA: *Secțiunea de aur și proporțiile corpului uman, în românește de Cristina Isbășescu-Hăulică* ● 129
 ERWIN PANOFSKY: *Istoria teoriei proporțiilor umane ca oglindă a istoriei stilurilor* ● 141

CORPUL CA MIJLOC DE EXPRESIE

- COLOCVIUL DE LA INSTITUTUL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN LONDRA
 JONATHAN BENTHALL: *Corpul-semn, eseu, în românește de George Banu* ● 149
 DONALD McRAE: *Corpul ca metaforă socială* ● 155
 JOHN O'NEILL: *Corpul, muzica și amăgirile tehnologiei* ● 163

GEOGRAFIA TRUPULUI

JAMES JOYCE

ULYSSES

- roman, fragment, în românește de Mircea Ivănescu ● 169
 ANDREI BREZIANU: *«Ulysses», corp alegoric* ● 198

TEATRUL ȘI SEMIOLOGIA CORPULUI

- VSEVOLOD MEYERHOLD: *Biomecanica, eseu* ● 211
 S. MOKULSKI: *De la scena elizabetană la biomecanică* ● 217
 IGOR ILINSKI: *Meyerhold și corpul în mișcare*
 Grupaj, în românește de Liana Pleșa ● 219

ANTONIN ARTAUD: *Dincolo de cuvînt; Teatrul balinez, în românește* de Alexandra Anastasiu • 223

JULIAN BECK: «*Living Theatre*»—*Împotriva unui teatru al minciunii* • 239

JEAN JACQUOT: «*Antigona*», *un spectacol al Living-ului* • 241

GEORGE BANU: *Revendicarea corpului în teatrul contemporan* • 250

DANSUL, REDIMENSIONARE A CORPULUI

TEA PREDĂ: «*Dacă dansatorii ar putea să zboare...*» • 264



NICOLAE OPRÎTESCU: *Geometria latentă a filmului* • 275

ȘERBAN EPURE: *Matematică și construcție anatomică* • 285

O PROZĂ A FUNCȚIILOR VITALE

J. M. G. LE CLÉZIO

Ziua cînd Beaumont face cunoștință cu durerea lui, *nuvelă*, în românește de Alexandru Băciu • 291

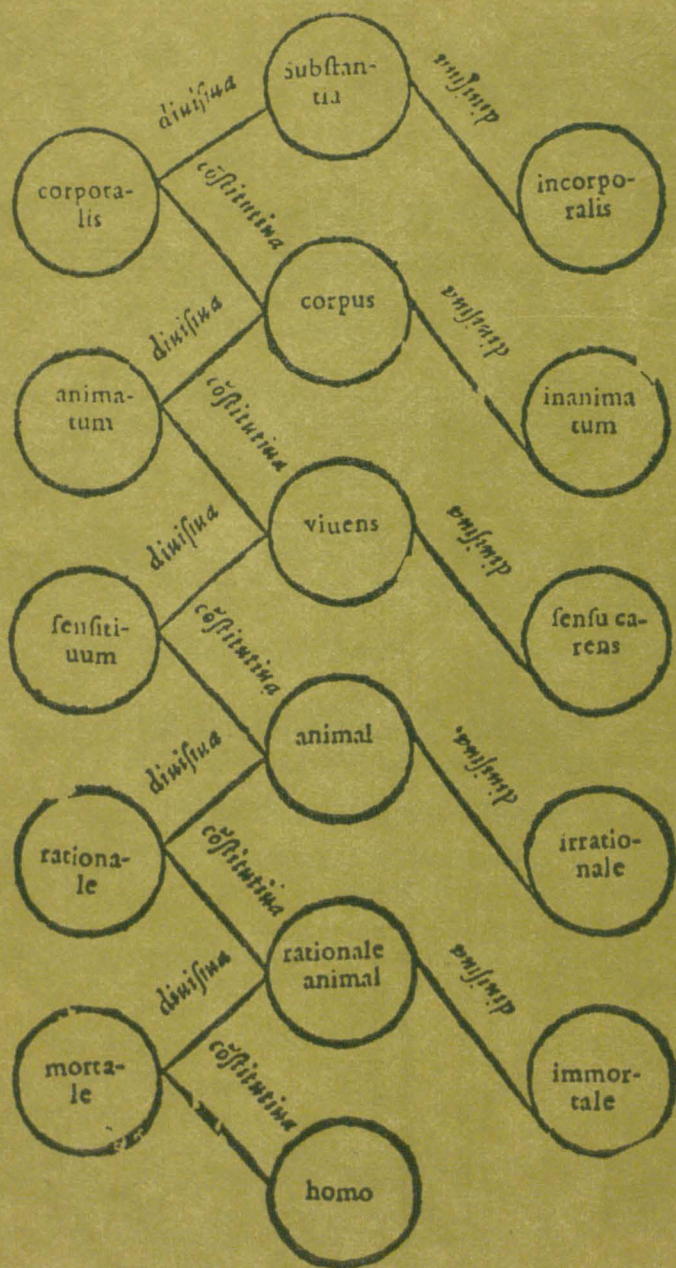
N. STEINHARDT: *Notă despre verbele trupești esențiale la Sartre* • 301

TIPARE ȘI VARIAȚIUNI ÎN ANALIZA TRUPULUI UMAN

8 PLANȘE, 100 DE IMAGINI

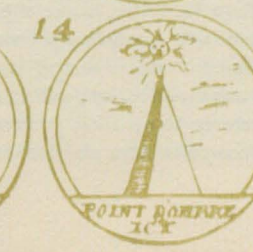
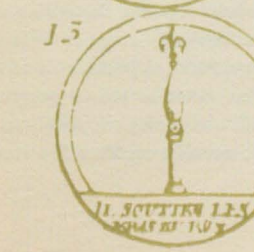
Frontonul de la Olympia • Artă grecească arhaică și clasică •
Piero della Francesca • Leonardo da Vinci • Albrecht Dürer

Oscar Schlemmer • Vsevolod Meyerhold • Maurice Béjart • Alwin
Nikolais • Living Theatre • Noile Baleturi Suedeze • Ipoustéguy •
Yves Klein • Mario Ceroli • Șerban Epure • Body Art





D I M I T R I E
C A N T E M I R



UN OM ÎNTRE VEACURI

Dimitrie Cantemir, domnul Moldovei, a dat istoriei o strălucită mărturie de ce înseamnă rădăcinile spiritului ca permanență, față cu avatarurile atît de schimbătoare ale vieții exterioare. Petrecîndu-și, cum știm, cea mai mare parte a anilor săi în Turcia și Rusia, eruditul prinț a arătat lumii sale, ca și posterității, caracterele indelebile ale specificității românești.

Asemeni celor cîțiva oameni de primă mărime care ilustrează cultura noastră fixîndu-i trăsăturile deosebitoare, Cantemir s-a bucurat de mari disponibilități în domeniul puterilor intelectuale, avînd aceeași caracteristică deschidere spre toate punctele cardinale și aceeași capacitate de a greșa orice soi de cunoștințe pe trunchiul unic al propriilor noastre determinări. Cu numeroasele sale valențe deschise, el a izbutit combinații dintre cele mai interesante pe tărîmul științelor și al artelor în care a lucrat cu aceeași conștiință trează a necesităților, cu graba și plurivalența caracteristice românilor din epocile hotărîtoare, urmăriți parcă mereu de spectrul ananghiei istorice care-i gonește din urmă.

Politician și politolog prin forța lucrurilor, istoric al propriei țări din dorința de a o face cunoscută (în ciuda limitelor sale de erudiție și viziune istorică) ca și al Imperiului Otoman de a cărei soartă depindea propria noastră supraviețuire, slujindu-se în cercetare de elemente arheologice, numismatice, epigrafice, etc., autor al primei geografii românești în care include cercetarea etnografică, folclorică, antropologică, în parte și caracterologică și psihologică, încercător întru ale filozofiei, moralist căutător de virtute,

muzician îndemînat și muzicolog priceput, ocupîndu-se, ca diletant, de arhitectură și mai cu seamă literat, autorul unui roman alegoric cu cheie și al unei scrieri encomiastice, *Cantemir* a fixat un tip de intelectual plurivalent, menit să facă să răsune, prin instrumentul expresiei universale, nota deosebitoare a românilor în contextul popoarelor vremii. El a făcut cea dintîi tentativă, de mare temeritate și cu infinite riscuri, pe care aveau s-o repete în împrejurări schimbate și cu alte mijloace, mai tîrziu, Eliade ori Bălcescu, Hasdeu, Odobescu ori Eminescu, Iorga, Părvan și alții.

Ceea ce au înțeles toți acești oameni care au accesat la universalitate de dragul valorilor naționale și propulsați de ele (tocmai prin elementele de universalitate pe care le conțin), a fost necesitatea afirmării noastre în lume, afirmare posibilă numai printr-o sinteză între arii de cultură diverse. Această modalitate de a vorbi « cu fiecare pre limba fiecăruia » era singura în măsură să unifice niveluri și să scoată din diacronii. Și ea l-a dus pe învățat la folosirea unei polisemii de fond, exprimate în nenumărate fațete care largesc sistemul de semnificații al operei pe măsura multor înțelegeri. Intrînd în marea arie a posibilităților recunoscute de referință, el capătă audiență din ce în ce mai largă în mediile atât de diverse prin care trece, fie la Constantinopol, între intelectualii Asiei Mici și ai Orientului Apropiat sau între intelectualii occidentali cu care a fost legat, fie pentru membrii Academiei din Berlin, fie pentru Petru cel Mare și curtea lui și așa mai departe. Bogata operă a lui Cantemir, scrisă în generosul și cosmopolitul secol al luminilor și vorbind, în mare parte, limba acestui secol, face discernibile adîncile ei izvoare în

care se topesc și se unifică și cele orientale mai apropiate ori mai depărtate, sudice și nordice, și cele clasice, grecești și latine, meridionale și apusene.

Această imagine de receptacol sintetic pe care o oferă creația cantemirescă, prezintă însă, în același timp și pentru aceleași motive aspecte destul de derutante, de apartenență la diverse arile de cultură și mai cu seamă la diverse epoci. Creindu-și, deci, la sine variate moduri de comunicare, Cantemir arată posibilități de ipostaziere extraordinare care din afară ar putea fi interpretate ca expresii ale unor etape istorice sau ale unor stiluri diferite, permeate fiecare de alt spirit.

Cei mai mulți exegeți ai operei și ai personalității acestui cărturar sint de multă vreme în dispută cu privire la calitatea predominantă rinascimentală ori iluministă a gândirii și creației sale. Dar cercetătorii mai noi au introdus și alte concepte legate de alte etape de istorie și cultură cărora încearcă să le subsumeze, măcar parțial, și ideile și expresia cantemirescă. Așa de pildă, se vorbește tot mai insistent de baroc, dominantă stilistică a secolului XVII. Pe de o parte, se subliniază cu destulă putere apartenența spirituală a prințului la un Ev Mediu întîrziat. Pe de alta, au apărut de curînd opinii care susțin că s-ar recunoaște, și pe bună dreptate, în Cantemir unul din primii romantici ai Europei. Fenomenul nu este de fel surprinzător. El se petrece la încheierea unor epoci mai caracteristice și se străvede mai cu seamă prin opera unor personalități complexe. E destul să ne gîndim, mutatis mutandis desigur, la Shakespeare în care s-au discernut elemente în primul rînd rinascimentale, apoi baroce, apoi romantice, apoi medievale. Adăogirea neconținută de noi note unei creații înseamnă recunoașterea în ea a unei calități particulare de a se mula după înțelegerea fiecărei etape de istorie, dar și descoperirea succesivă a unor trăsături ascunse într-o acumulare neobișnuită, de sfîrșit de veac, recunoașterea unei asimilări, a unei sinteze, a trecutului care prefigurează viitorul. De obicei, aceste personalități creatoare apar la sfîrșitul unei etape, deci într-o epocă de criză, ca Dante sau Shakespeare sau Goethe etc. și dau o imagine plenară a unității spiritului într-un chip exemplar, ca o fericită premoniție, o vestire, o făgăduință a ceea ce va urma. Ele aparțin, de obicei, popoarelor a căror ascensiune se va produce în secolele următoare.

Că prințul se află la o răscruce fundamentală a intelectului și spiritului, ca aceea care a despărțit Evul Mediu de Renaștere, este ușor de văzut. Prima lui operă, din 1698, Divanul sau Gilceava Înțeleptului cu Lumea sau Gludețul sufletului cu Trupul, îl arată în chip sigur ca pe un aderent la formele expresiei medievale. Izvoarele și tiparele, pare-se preponderent persane și bizantine, sint folosite într-o structură, în chip simbolic, tripartită. Frumosul florilegiu intitulat divan, după uzanța arabo-persană, aduce aminte — cu partea cea mai interesantă — prima, — de acele frecvente dispute medievale între suflet și trup, între om și lume, între natură și conștiință, tratate de numeroși părinți ai bisericii, de la Grigore de Nazianz la Efrem Sirul, ca și de mistici ori de poeți religioși de la Bernard de Clairvaux pînă la Jacopone da Todi, dar pornite din vechiul Egipt.

Într-un anumit fel, și Petrarca se apropie de această temă a conflictului interior tipic medieval, în *De contemptu mundi*, sau în *De vita solitaria* (1346), dar mai

cu seamă în *De secreto conflictu curarum mearum* (1342—43). În aceasta din urmă operă, într-o formă dialogată are loc o explicație între Petrarca în calitate de supus al lumii și sfântul Augustin care-i apare în somn pentru a-l reprima, a-l scoate din plasele și cursele în care aceea l-a prins și a-l duce pe cărările vieții creștine. Realizat în scânteliri intuitive, cu o dialectică expertă în argumentul scolastic, dialogul are stringența clasicelelor procedee retorice din *De amicitia ciceroniană* (ca și *De vita solitaria*, plină de amintiri vii ale stilului lui Cicero și Seneca). Dramatică — reținută bătaie între aspirația spre o viață mai înaltă și slăbiciunea voinței care îl duce pe erou spre cele lumești, provoacă un larg examen de conștiință și incită la reflecția susținută asupra morții. Se simte aci, însă, ca și în celelalte scrieri ale poetului italian, între sugestia livrescă și atitudinea personală a credinciosului pornită din psalmii de pocăință un fior nou introdus tocmai de mărturisirea neputinței de a adera integral la asceză, o căutare a fericirii în solitudine și meditație care prefigurează mai degrabă solitudinea leonardescă decît pe aceea a anahoretului. Tranziția spre alt mod de gîndire și de existență este astfel perceptibilă la acest ultim gînditor și poet medieval, chiar în scrierile cu caracter religios-moral.

Tot așa la *Cantemir*, *Divanul* schimbă cumva accentele clasicele dialoguri în care lumea era definitiv înfrîntă.

Și în ciuda unor superbe pagini despre moartea egalizatoare care au rezonanța solemnă și tristă a cîntărilor bisericești, sau a folosirii unor topoi medievali tipici, cum ar fi faimoasa *fortuna labilis*, în ciuda chiar a conținutului inspirat din scrierile sacre, tîndrul autor dă mai cu seamă un caracter moral-filozofic raționalist acestei opere, dominată de ideea omului stăpîn al lumii. Sînt într-adevăr în *Divan* pagini care amintesc unele fragmente din *De hominis dignitate* a lui Pico della Mirandola, în această privință. Auzindu-l pe Înțelept cum spune: «Și după asemnarea lui și preste toate cîte fiitoare în lumea — în tine adecă — stăpîn și domn m-au înălțat, toate pre mină și pre samă mi-au lăsat. . . și cu oarece puținel mai gios decît îngerii m-au incununat» (Ps.8,6) «și cu un cuvînt să-ți dzic, pre mine stăpîn — pre tine slugă, pre mine poruncitoriu — pre tine ascultătoriu a fi au poruncit, și în voe lăsindu-mă, precum mi-a fi voia, așea să mă cu tine slujesc», mi se pare a-l asculta pe umanistul italian făcînd elogiul omului ca rege al creațiunii și centru al universului într-o imagine înnoită, antropocentrică a lumii tipic rinascimentală.

Astfel, de la prima operă, amestecul de Ev Mediu și Renaștere apare la cărturarul care depășește datele veacului de mijloc printr-o complicată sinteză de surse și atitudini. De la Meletie de Arta, ucenicul moldav a învățat deopotrivă, principiile filozofice helmontiene¹ venind de departe, dinspre Palamas (ca și dinspre Pico della Mirandola și Paracelsus) și principiile presocraticului grec Thales.

Dar mai departe, în cartea a II-a a *Divanului*, stoicii și fericitul Augustin sînt citați, ca și de către Petrarca, împreună cu umanistul italian Pietro Bizzari, ca în cele din

¹ History of the Ottomen Empire — p 174 — Iorga B.a.B. p 215

urmă, gînditorul moral trecut prin reformă, Andrea Wissovatiu, să apară masiv în cartea a III-a privitoare la virtuți, împreună cu un alt protestant, Giacomo Aconcio. Are dreptate Virgil Cândea cînd afirmă importanța mare a prezenței protestantismului liberal la începuturile laicizării gîndirii românești¹. Căci aceste infuzii au dat coloratura raționalistă unei opere care se încheie cu viziunea unei împăcări, a unei concilierii între Înțelept și Lume, între suflet și trup, prin căutarea virtuții și a numelui bun, variantă a faimei antice și rinascimentale, dobîndite printr-un control strict al vieții interioare, de felul celui exercitat de pitagoreici ori stoici («Sara îți ia sama ce ai lucrat peste dîzi²», prin cunoașterea de sine («Cunoaște-te pre tine»)³ în temperament și caracter etc. De altfel colectica viziune, amestecat creștină și rinascimentală a lui Wissovatiu, preluată de Cantemir are ea însăși un aer de sinteză religioasă și morală. Flecărula fălbne și nu vătăma pe nimeni (din poruncile stoicilor) pare o prescurtare a faimosului principiu latin de coexistență: *alterum non laedere, suum cuique tribuere*. Mereu, răsfrîngerea înțelepciunii antice preluată de umaniști diminuează impactul dogmatic asupra prințului ortodox, tolerant și receptiv în mod esențial, ca un om al secolului XVIII.

O altă scriere în care Evul Mediu slăbește prin adaosuri și mutații este și Istoria hieroglică, scrisă la 7 ani după Divan în 1705.

Această carte grea la lectură, dar fermecătoare, are izvoare antice și medievale, apusene și orientale. În primul rînd este o imensă alegorie, din acelea cu care scolastica obișnuise spiritele apusului medieval, și care înlocuiesc personagiile umane prin animale, flori, vicii, virtuți (ca bunăoară în *Roman de la Rose*). Știm ce înseamnă Cîntecul șoimului în lirica medievală sau trandafirul sau prezența inorogului, tainică și pură vietate, în tapiseriile medievale. De altfel, toate vietățile din romanul lui Cantemir sînt de găsit în vechile bestiarii medievale care cuprind laolaltă animale reale și imaginare, produse ale orientului și fascinînd imaginația. Așa struțul cu picioare de cămilă, așa cameleonul, așa inorogul însuși și așa mai departe, intrate și în Trésor-ul lui Brunetto Latini. Dar pe de altă parte, Orientul însuși intră în compunerea acestei opere în chip probabil, din vreo influență venită dinspre Pașcatantra, prin Dimna și Kalila ori Sindpa.

Și totuși, cum spunea P.P. Panaitescu, originalitatea Istoriei hieroglice este în afară de orice îndoială⁴. Mișcarea personagiilor și efectele scoase din specificitatea lor fizică și psihologică, îndrăzneala îngroșărilor groțesti, varietatea mare a procedeelor retorice, jocul nesfîrșit parcă al măștilor mișcate de autorul plin de intenții ludice, acumulările de contraste, jocul sensurilor și contrasensurilor, mirările, întrebările, complicatul mers al frazei scot din procedeele alegoriei, și fabulei, aplicate la un moment istoric precis, un roman baroc, cum s-a spus, purtat pe apele alternante ale prozei ritmate pline de clauzule, și ale poeziei.

Un fragment ca acesta desfide concurența chiar a unui Jean de Meung: «Doamne și toți cereștii, lucru ca acesta cum și în ce chip a-l suferi ați putut? Unde iasta cumpăna

¹ Virgil Cândea — *Studiu introductiv la Divanul de D. Cantemir* — E.L.P. 1969 — p. XXXIII

² Scara a cărții a 3-a, p. 417 op. cit.

³ Ibidem, p. 413

⁴ P. P. Panaitescu, cap. Dimitrie Cantemir în Istoria literaturii române — Ed. Acad. R.P.R. — 1964 — p. 617

ceriului cu care trageți și așezați fundul pământului ? O, dreptate sfântă, pune-ți îndreptariul și vedzi strîmbe și cîrjoabe lucrurile norocului, ghibul, gîtul flocos, pieptul, botioase genunchile, cătălige picioarele, dințoasă fălcile, clute urechile, puchionși ochii, suciți mușchii, întinse vinele, lăboase copitele Cămilei, cu suleștec trupul, cu albă pieleța, cu negri și mingioși ochii, cu suptiri degetele, cu roșoare unghișoarele, cu molcelușe vinișoarele, cu lscusit mijlocelul și cu rătungior grămăgiurul Helgii, ce potrivire, ce asemănare și alăturare are ? O noroc și orb și surd, o, tiran nemilostiv și păgin fără lege. o, giudeț strîmb și fățarnic, pravilă strîmbă și fără canoane ! Ascultați morților și priviți viilor: Camilă cu Helge să împreune, filul și șoarecele să cunundă și dealul cu valea să iau de mînd (nunta contrariilor, în stil parodic de profeție — n.n.). Ce ureche au audzit, ce ochiu au vădzut sau ce gură din veci lucru ca acesta au povestit ? (Tacă, dară pripitorile unde cîntă ursitoarele, că nici neam cu neam, nici chip cu chip, nici fellu cu feliu, a potrivii caută, ce numai se va face și lucrează ce-i place.) Norocul, dacă, într-acest chip pre Helge după Cămilă aședzînd, țîntarii cu fluier, gririi cu surle, albinele cu cîmpoi cîntec de nuntă cîntînd, mușțele în aer și firnicile pre pămînt, mari și lungi, danțuri ridicară, iară broaștele toate împreună cu brotăceii din gură cîntec ca acesta în versuri tocmit cîntă: . . . » (p.138).

De Renaștere ține mai cu seamă scrierea închinată lui Constantin Cantemir, Vita Constantin Cantemiri, compusă ca un elogiu al unui condotiere. Cu accentele puse mai cu seamă pe vîlțea timpurie și capacitatea militară, ilustrate cu Istorii soldățești aproape incredibile, lucrarea encomiastică face un portret al prințului ideal, mărinimos și îndurător, de nobilă obîrșie, forjîndu-i (ca autorii Renașterii) o origine ușor exotică și greu controlabilă de mare vechime (din neamul mirzacilor Han-Temir-ești din Bugeac). Dar mai presus de orice, Constantin Cantemir străduce, în înfățișarea pe care i-o dă fiul său, prin dorința de cultură, prin calitățile diplomatice, prin neconținută căutare a virtuții și a faimei, a numelui bun. Și chiar soția lui intrunește atributele unei adevărate femei de Renaștere, cultivate și virtuoaase.

De altfel și justificările politicii domnului moldovean, făcute într-o scenă neverosimil de lungă pentru o confesiune în articulo mortis, se îmbracă în aceeași haină respectabilă a principiilor care acoperă de fapt, ca în Renaștere și în scrierile ei istorice și politice, de la Guicciardini la Machiavelli, un mănunchi de acțiuni practice (printre care și omorîrea Costineștilor), conduse după eterna și nemiloasa rațiune de stat.

Nu este nevoie să insistăm asupra scrierilor care-l confirmă pe Dimitrie Cantemir drept om al secolului XVIII. Acestea sînt scrieri cu caracter predominant istoric și politic, urmînd în mare, spiritul luminilor sau mai bine zis prefîgîndu-l. De aceea lînga poate spune despre el: « Il fut le précurseur de Montesquieu pour la théorie des « révolutions d'Empire » ensuite si familière au XVIII-ième siècle »¹

Și aceasta într-un scop din ce în ce mai clar în mintea prințului: pentru afirmarea cu o sută de ani înaintea enunțării principiului naționalităților, a particularităților unui

¹ N. Iorga, *Byzance après Byzance*, București 1971, p. 216

popor de descendență mixtă, daco-romană, cu un profil general foarte interesant, cu o limbă neo-latină, cu obiceiuri și tradiții pitorești etc.etc. Stabilirea acestui profil în totalitatea elementelor lui, ca în *Descriptio Moldaviae*, însemna argumentul unei prezențe românești de netăgăduit, a unor origini coerent concepute prin trecerea în date istorice chiar a unui mit al întemeierii. Din mijlocul sud-estului de tradiție ortodoxă și bizantină, Cantemir începea edificarea unui pod spre Europa de sud și de apus, completind și mai ales finalizind ideea de romanitate emisă de predecesorii săi. Pilonii acestui pod îl constituie *Hronicul* vechimii romano-moldo-vlahilor.

Pe de altă parte, Cantemir a încercat să furnizeze și mijloace politicii sale și a scris pentru convingerea Occidentului *Incrementa atque decrementa aulae otomanicae*.

Era încă un mod de a sugera prăbușirea iminentă a imperiilor, prăbușirea de care se legau nădejile tuturor popoarelor mici oprimate.

Am pomenit mai sus mitul întemeierii adesea repetat de istoricul roman care recurgea la mituri ca un romantic îndrăgostit de originile misterioase ale lucrurilor și urmărind integrarea lor organică într-o viziune universală. Și din această pricină Cantemir adăogă uneori istoriei noastre atât de ciudate, fragmentele care lipsesc în documente, dar pe care le pune la locul potrivit cu o intuiție adîncă a adevărurilor integrale. E încă o probă a felului în care înțelegea dezvoltarea îngemănată a istoriei și spiritului, ca un inițiat care a învățat să folosească facultatea integratoare a spiritului, să îmbrățișeze fenomenele în unitatea lor originară, de reconstituit din suma fragmentelor inteligibile.

În orice caz, adăogînd mitul la istorie, Cantemir a acționat ca și urmașii săi de geniu, Hasdeu și Eminescu, reunind, într-un fel simbolic, dubla idee a originilor, atât dinspre latura istoric culturală, cît și dinspre cea mitic-arhaică. Și prin aceasta, iată-l și precursor al romanticilor.

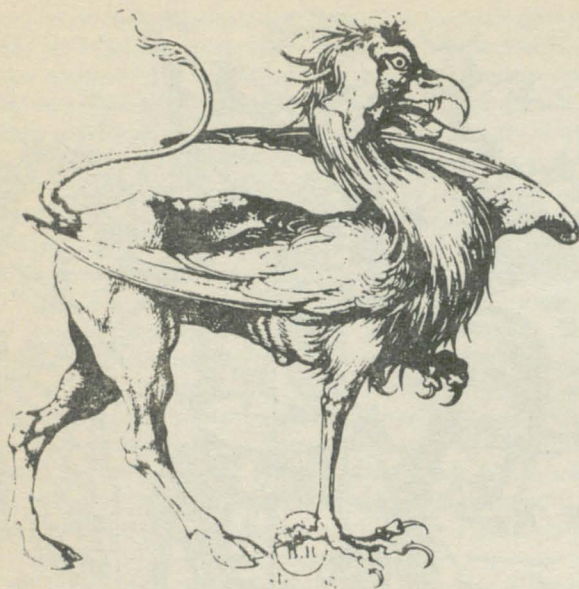
Dar pe deasupra cutărei ori cutărei ipostaze a operei sale, numitorul comun care o unifică este limba rațiunii, instrument universal de comunicare în secolul luminilor, exprimînd, în diversitate, unitatea funciară a acestui spirit atât de înzestrat.

Și ceea ce a izbutit astfel Cantemir și ceea ce interesează astăzi poate mai mult decît talentul, erudiția, multilateralitatea sa uimitoare, este faptul de a fi întreprins cu toate mijloacele să demonstreze spațiul sud-est european (și mai cu seamă țara sa de obirșie) ca parte integrantă a Europei, fecundată de spiritul european și una din sursele acestui spirit însuși.



ISTORIA IEROGLIFICĂ

operă europeană



Pasărea-mamifer, gravură de Martin Schongauer, (sec.XV)

Arborele porfirian (aplicație). *Aristotelis Organum*, Frankfurt, 1597 (p.p. 4)

Embleme alegorice în *Science Hiéroglyphique* Haga, 1745 (p.p. 16 și 17)

◀ Asediul elefantului, gravură din sec. XVII, după Bosch

THE HIEROGLYPHIC HISTORY a few landmarks

Dimitrie Cantemir's Hieroglyphic History, as the title indicates, contains a covered reality, an element of secrecy and of mystery. It is a political pamphlet dressed up in allegorical garb, a « Parliament » of birds and beasts to which the author carefully appended an explanatory key to all the references. It is a most curious, complex and tantalizing piece of work, with several layers of revelation and initiation.

It may be taken at its face value and read as an argument, as a generalized parliamentary debate in the animal world. As such it has the charm of moral fable and of the fantastic animal tale, each animal or bird having its own personality and language adequate to the tragedy or violence of the occasion. Behind these hieroglyphs, however, stand human personalities of the epoch, each perfectly impersonated by the bird or animal that serves as its emblem.

The correspondence between humans and animals is both comic and terrifying. The satirical aspect seems rooted in a conviction that the whole biological scale, from insect to man, is subject to the same vices of envy, hypocrisy, greed, cruelty and general beastliness. A cynical philosophy ensues, a pessimistic outlook concerning persons and « matters accidental » which are infallibly perishable, governed by « primary causes » and « natural phenomena ».

The Hieroglyphic History represents the author's personal experience of political life with its play of personal interests, calculation and string-pulling. Considered as such it is a memorial, an autobiographic novel actually centering upon two years of political intrigues (1703—1705), extended however, by flash-back, over a period of some twenty years. Though biassed and polemical, it is a mine of information concerning the social history of the epoch, the relations between the various social strata, the institutions of the period (e. g. the boyars' councils and their function, the rôle of the Turks). It resuscitates a buried universe and the atmosphere of an epoch.

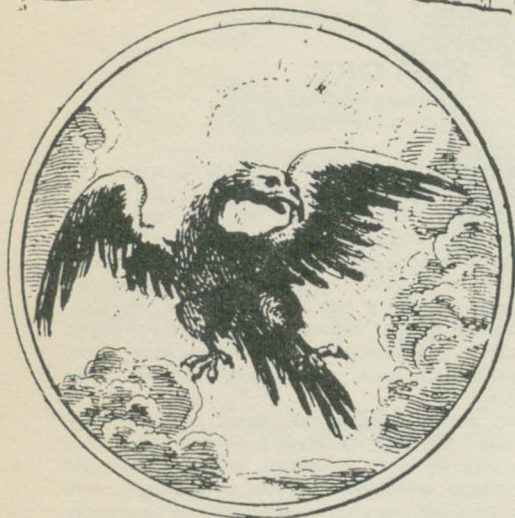
A work of great comprehensiveness and utmost compactness, it is an autobiography, a social novel, a political pamphlet, a fable and a popular tale, all fused together into a new and — in Romanian 18 th. century literature — unique literary work.

The style shows the same baroque density being alternately biting, meditatively philosophical, lyrical and elegiac recalling folk dirges or laments, humorous as in popular proverbs and sayings.

The language presents the same complexity, concomitantly striving to find a terminology for abstract notions as yet inexistent in the language, and using common everyday speech and colloquial expressions. The linguistic difficulty for the translator lies in the syntax; the word-order, which is that of the Latin sentence, has to be respected, as far as possible; also the long balanced periods, the rhythmical patterns, the quantitative cadences, the sonority and rhyming words, briefly the complex word usage, poetics and tricks of rhetoric characteristic of the European baroque to which the Hieroglyphic History was unwittingly related.

MIHI SOLL PROPE INTUERI LICET.

DIMITRIE CANTEMIR



Line, filosofești, cuvintele Brehnaciei

Între pasiri, dară, era Brehnacea, carea, macar că și ea, nu mai puțin decît alalte, de vărsatul singe nevinovat ca de o privală preafrumoasă să veselii și de toată carnea proaspătă nu să oțărîia, nici să scărîndăvia înă de multe ori cînd sfaturile gréle să zbătea și lucrurile mari să dîrmoia, decît alalte precum mai adese și mai aproape adevărul a atinge să vîdea și totdeauna spre céle mai line și odihnite lucruri învăța și îndemna (că, la tot sfatul, cînd în vreo parte a să aședza nicicum a să alége nu poate, spre partea lineștii a să pleca sfat înțeleptăsc ieste).

... Această pasire, dară, vîdzind că din partea carea nici nedejduia, lucruri ca acéstea nebiruite și nelecuite să scorniră, precum cu vréme céle de care grijă purta, de să vor jidărî, cu cît mai réle și mai cumplite răscoale în tot trupul publicăi vor aduce socoti. De care lucru, acéstea așé în sine chitindu-le și oarecum până a nu fi, cu ochiul sufletului ca cum acmu ar fi vîdzindu-le, cătră tot teatrul voroavă ca aceasta făcu :

* Din *Istoria leroglică*, I, IV, f. 160—170

DIMITRIE CANTEMIR



The gentle and philosophical opinions of the Hawk

Among the birds, now, there was a Hawk who, although no less than the others in the shedding of innocent blood delighted as in a most spectacular landfall caved in by torrents; and freshly-killed flesh neither angered nor turned his stomach; yet many a time when weighty matters were under debate being sifted and considered, he among others more often proved to come closest to the truth and ever peace-making and quiet ways advised and urged (since in any debate, when unable to side with this or that opinion, wise it is towards peace and quiet to incline).

So this bird seeing that such things, impossible to smother or to heal would arise wherefrom he least expected, so those things that he was concerned about, should they occur, so much the worse and the more fearful he considered the upheaval in the public organism would be. These thoughts in his mind revolving and somehow even before things came to pass seeing them in his mind's eye as if in actual fact the animal world's stage with a discourse as follows he addressed :

From *The Hieroglyphic History*, I, IV

« În lume într-aceasta lucrurile tîmplătoare cum vor vini și cum vor cădea, nime dintre muritori deplin și cum sint cu mintea a le cuprinde poate, nici vreodîinăoară cineva rădăcina adevărului pentru céle fiitoare, afară din tot prepusul, cu socoteala a atinge s-au vădzut. Ce precum toate lucrurile în lume sau ființăști sint sau tîmplătorești, așé în doai chipuri pentru dînesele a să adeveri și a să înștiința poate. În céle tîmplătoare dară, începutul adése greșéște, iară sfîrșitul singur pe sine de bine sau de rău început să arată și să dovedéște. De care lucru, a celor tîmplătoare, până sfîrșitul nu le videm, nici de réle a le huli, nici de bune a le lăuda fără prepus putem. Iară în cele ființești, precum începutul, așé săvîrșitul după a firii urmare, afară din tot prepusul precum sint a le pricépe și a le giudeca îndrăznim și putem. Că precum în ciurul cu gaurile largi, mulțime de grăunțe mititéle punem și veșca ciurului dincoace și dincolea batem și zbatem, din céle multe grăunțe, carile întii și carile mai pre urmă a cădea s-ar tîmpla nu știm. Iară precum pînă în cea de pre urmă, precum toate vor cădea fără greș știm. Că firéște toată greuirea la mijloc trage și tot grăunțul mic prin gaura mare neoprit tréce, și așé, urmadză ca ciurul zbătîndu-să, grăunțele unul pre altul deasupra îngreuind, spre cădére să-l împingă, după acela altul și altul, până cînd tot cel ce împingea, de nime neîmpins, ce singur din greutatea firească, după altele urmînd, să cadză. De care lucru, în lucrurile tîmplătoare, cei ce cu minte întreagă să slujăsc, aceasta laudă și spre bine prognosticesc, ca oricînd calea lineștii s-ar afla, drumul tulburării cu lunecătoriu piciorul norocirii să nu calce, ce totdeauna în cărarea lineștii și potica păcii, oricît de strîmptă ar fi, nepărăsit și neabătut să călătorească. Că macar că lucrurile la începătură mici și pre lesne a să isprăvi să văd, însă lucrul, de ce să lucrează, créște și să măréște, cu carile împreună și lesnirile împiedecîndu-să, nevoile să mămînează și să îngreuiadză, și așé, céle mai multe, de sfîrșitul fericit și lăudat scăpîndu-să, să deznedejduiesc. Așijderea, Pricina Pricinelor a toată pricinele dintii privitoare și giudecătoare ieste, carile fără cea cădzută plată și răsplătire a le lăsa nu poate (că precum greuirea grăunțului deasupra căderii celui dedesupt pricină au fost, așé greuirea altuia pricină căderii celui ce cădérea celui-lalt au pricinuit va fi). Așédară, lucrurile muritorilor și muritorii, ori ca grăunțele în ciur, ori ca spițele în roată ar fi, adevărul fără prepus ieste, că loc stătătoriu și viață credincioasă cumva din fire nu s-au dat, nici să va da, ce toată sfera nestării sale sint să încungiure și nesăvîrșit țîrcălamul firii sint să împregiure și fietecui decît sine cel mai tare ieste să să afle și pricina pricinătoare fără izbînda pricinirii ieste să nu scape. Deci până la cuvîntul ce voi să grăiesc voi vini, asupra acestuia lucru o pildă, carea în dzilele bătrînéțelor méle a privi mi s-au tîmplat, ascultători și îngăduitori să fiți pre toți vă poftesc.

«In this our world matters accidental, the ways of their arrival and occurrence, no mortal man fully and as in fact they be, may comprehend; nor was there anyone, ever, to think out and discover beyond any shadow of doubt the root of truth for the things existing; nay as all things of this world are either natural or accidental, so two ways there are for them to materialize and reveal themselves. In matters accidental the beginning is often misleading, the conclusion alone proving the beginning to have been good or bad. Considering which, these accidental matters we cannot without hesitation either for bad to detest, nor for good to hold. While in natural matters, as is the beginning likewise the end according to nature; so that to understand and to judge them we do venture and well may. For if in a coarse sieve we throw a quantity of tiny grains and keep shaking the sieve this way and that, of those many grains, which first and which last shall happen to fall through, we do not know. But that they shall all fall through, to the very last grain, that we know without fail. For the whole mass makes for the centre and each small grain through the large hole falls without impediment; thus, as the sieve shakes, the grains toppling upon each other, one shall hurl another to its fall, then one more and still another, till each pushing grain, by no external force, but by its own natural weight, following the others, shall fall.

Mindful of this, those who use their good reason in judging of matters accidental advise and insist that the way of peace should always be sought; let man never risk the slippery foot of good-fortune upon the roads of trouble; but always the path of quiet and the lane of peace, however narrow, let him take, never abating, never swerving in his course. Because although in their beginning things may look trifling and somewhat easy to perform, nay any work as you work it out, shall grow and expand; frustrations, moreover, intervening, difficulties will grow and pile up; thus most actions deviating from their happy and much-praised consummation will end in hopelessness. Likewise, the Cause of Causes originally contemplates and weighs all actions, never leaving them without their appointed due and reward (for just as a grain's weight caused the fall of the one beneath, likewise the weight of one man shall cause the fall of him who wrought another's ruin).

Hence the work of humans and mortal man himself either like grains in the sieve or like spokes of a wheel appear, the undoubted truth being that stable abode or constant life were not granted by nature, nor shall be; the cycle of man's mutability to fulfill and the boundless sphere nature to encompass, each a stronger than himself to find, the cause of strife without the victory of promotion unavoidably to discover he must. So that before I come to the words that I wish to speak, a telling example

Odinoară pentru hrana tîmplîndu-mi-să peste crêşteturile munţilor a zbura şi peste toţi cîmpii cu ochii a mă primbla, într-un muşinoiu un guziu de cu vară, ca preste iarnă hrană să-i fie, de prin ţarini grăunceane culesese şi cu multe nevoi şi ostenele în mişina ce făcuse le strînsese, şi aşé, cu lineşte şi cu odihnă viaţa trăgîndu-şi, o furnică de mişina guziului déde, carea, un grăunţi rîdicînd, la muşinoiul său îl dusă, pre carea alalte furnici, cu dobîndă şi pradă gata ca aceasta vîdzînd-o, cu toatele după dînsa să luare şi dacă la casa bietului guziu agiunsă şi de strînsă grămada grăunţelor déderă, îndată a o pradă, a o încărcă şi a o căra începură. Guziul, săracul, în vrême ca acéia de tot agiutoriu scăpat şi de rădăcinile curechiului ce mai denainte stricase blăstămat simţîndu-să, din toată nedéjdea să scăpă şi cu mare foamete din fâlcile morţii nu scăpă. Iară furnica, care întîiu pricina prădzii, foamei şi mai pre urmă şi a morţii guziului era, de bişugul şi bivul carile peste toată iarna avusese, îngrăşîndu-să şi îngroşîndu-să, cu aripi ca pasirile se întraripă şi ca muştele în aer cu mare slobodzenie zbură. Iară lîngă muşinoiul furnicelor, de cu primăvară, în spinii carii acoloa aproape era, o păsăruică miteteluşa cuibul a-şi face şi puii a-şi scoate să tîmplă, carea tot cu furnici mititéle puşorii a-şi hrăni şi a-i crêşte era obiciuită. Căci amintrilea nici iese alte lighioi mai mari a prinde, nici puii ei a le înghiţi sau a le amestui putea. Iară într-o dzi cea îndestulită nafacă uitîndu-şi şi a firii sale hotare trecîndu-şi, furnica cea mare şi cu aripi prinsă (căci şi furnica atuncea îşi găseşte pieirea, cînd îndobîndéşte aripile), pre carea, după cîtăvă luptă şi trudă biruind-o, mîncare puilor săi o dusă. Furnica, de primejdii vieţii cuprinsă şi de amărăciunea ceii mai de pre urmă suflare, cu duios şi mişelos glas cătră păsăruică dzisă: « Nici tu, o, Iacomo, fără plată vîi rămînea ». Ce păsăruica, milos şi jêlnic cuvîntul ei în samă nebăgînd, fărîmi, fărîmiiele făcînd-o, puilor o împărţi. Eu, patima furnicăi vîdzînd şi cuvîntul cel cu moarte amestecat din gură audzînd, cu tot dea-dinsul sfîrşitul la ce ar ieşi şi asupra păsăruicii izbînda, cînd şi răsplătirea în ce chip ar fi ca să cunosc, a ogîndi mă pusăiu. Deci pasirea dacă furnica omorî şi puilor o împărţi, îndată, după obicei, la cîmp pentru ca alt vînat hrană puilor să prîndză, să dusă. Aşé, ea în cîmp lipsînd, un şoarece pe spini urcîndu-să, cuibul cu puii păsăruicăi află. Carii, încă golaşi, fără tulée fiind şi putérea aripilor de zburat încă neavînd, pradă şoarecelui să făcură, pre carii şoarecele înecîndu-i, cîte unul, cîte unul, mîncare puilor săi îi cără. Iară cînd şoarecele pentru ca şi cel mai de pre urmă puiu să ia să întoarsă, iată şi maica lor din cîmp cu hrana în gură sosi. Carea, de puşori sărăcită cunoscîndu-să şi pre prădătoriu încă în cuibul ei vrăjmăşeşte pre puiul carile încă cu suflet rămăsese, a încolţi şi a răni vîdzînd, pentru viaţa lui cu mare umilîntă pre şoarece a ruga începu: Lasă-mi, tiranule, pre unul. Cruţă-mi, vrăjmaşule, pre acest mai mic macară. Nu ma lăsa aşé de tot arşă şi înfo-

that in my old age I happened to witness I beg you all to mind and to mark my words. Once upon a time when, in quest of food, over mountaintops, I happened to fly and the country far and wide to overlook, behold, a mole, mindful of the winter to come, had been picking grain in the fields and with toil and trouble in its own mole-hill had stored it away; as it was thus quietly and leisurely carrying on, an ant happened upon the mole's hill and lifting one grain carried it over to its own ants' hill. Seeing her thus laden with such profit and spoil the other ants all set out in her wake and having reached the unfortunate mole's house the heaped up grain discovered; forthwith to the robbing, the loading and the removing of it they proceeded. The mole, poor thing, being in such a quandary, deprived of all help, feeling moreover the curse of the cabbage-root previously destroyed upon him, gave up all hope and suffering bitter hunger, in the jaws of death gave up the ghost. The ant meanwhile, the initial cause of spoil and famine and lastly of the mole's death, with winter-long plenty and repletion grew full fat and wings like the birds it developed and as flies in the air it soared. Now upon the coming of spring close to the ants' hill, in the brambles nearby, a tiny bird by chance built its nest and hatched its young; she on tiny ants her young to feed and rear was used. Larger beasts to catch there were none, nor could her young them swallow and digest. Now one day this plentiful daily portion not minding, and the boundaries of her nature overstepping, the large winged ant she caught (for even an ant will come upon its fall when it grows wings); the which, after some toil and trouble having defeated, she carried as food to her young. Faced with the ruin of life and in the bitterness of its ultimate breath, the ant in moving and sorrowful accents thus spoke to the bird: «There is pay in store for you too, greedy thing.» The bird, however, of her gentle and woeful words unmindful, to atoms rendered her and among her young divided.

As to myself, seeing the ant's agony and hearing the words of her mouth tainted with death, the possible outcome and victory over the bird, as well as the form of punishment to learn, I sat down to watch. So the bird, having killed the ant and apportioned it to her young, instantly to the fields according to custom, fresh game to catch for her young she proceeded. She being gone, a mouse in climbing the bramble bush, the nest with the bird's young discovered. These being featherless and yet unfledged, their wings not strong enough for flight, an easy prey to the mouse they fell, which mouse strangling them one by one, to its own litter carried; and as she returned to fetch the very last chick, there was the mother, with food in her mouth, back from the fields. She, seeing herself of her young deprived and the thief, as yet in her nest, fiendishly

cată fie-ți milă de lacrămile mele și tînguiriile mele, nu-mi pierde toată ostenința tineretelor, nu mă despărți de toată nedéjdea bătrînetelor mele! Adu-ți aminte că și tu părinte a fii și născătoriu a născuți ești. Socotește a inimii durere, carea maica pentru rodul pîntecelui său pătimește. Eu păcatul meu cunosc și în oglinda fărălegii mele acum mă privăsc, pentru carea astăzi cea cădzută plată îmi iau și dreaptă izbînda furnicăi în întreit asupra-mi să face, ai căriia, o, ticăloasa, jelnicul glas n-am ascultat și peste puțințele și hotarăle firii mele trecînd, trag ce trag și pat ce pat. la pilda mea asupra ta, o, nemilostivule, și cu pedeapsa la mine sosită de cea la tine viitoare a scăpa te învață. Că precum mie întreit, așé ție îndzăcit pricina pricinelor să nu-ți răsplătească preste firea ei ieste. Și precum eu pre puii furnicăi i-am făcut fără maică, așé pre miné, maica, tu m-ai făcut fără pui. Așijderea, precum tu pre mine maica oșăroasă și jealnică moartea puilor miei astădzi a privi m-ai făcut, așé mine sau poimîne de neagră și cumplită moartea ta a să olecăi și a să sărăci pre puii tăi va face. Și precum și tu pre mine mă desficiorești, așé altul pre puii tăi va despărînti ». Acéstea și altele ca acéstea ticăită păsăruica cu olecăioase viersuri și cu miloase glasuri pamintea și moartea puilor săi cu jéle cînta :

*A lumii cînt cu jéle cumplită viață,
Cum să trece și să rupe, ca cum am fi o ață.
Tînr și bătrîn, împăratul și săracul,
Părintele și fiul, rude ș-alalt statul,
In dzi ce nu gîndește, moartea îl înghite,
Viilor rămași otrăvite dă cușite.
Țărna tiranul, țărna țăranul astrucă,
Izbînda, dreptatea, în ce-l află-l giudecă,
Unii fericiți să dzic într-a sa viață,
După moarte să cunoaște c-au fost sloi de gheață.*

Ce șoarecele nici de verșul, și de viersuri în ceva înduplecîndu-să, nici de fierbinți lacrămile și duioase suspinurile păsăruicăi cevași milostivindu-să

cornering and mangling the chick that still had a breath of life in him, she for his life humbly to beg of the mouse began :

«Leave me, you tyrant, but one. Spare, you fiend, this younger chick at least. Leave me not in this fever and passion, take pity on my tears and my sorrow, destroy not the toil of my youth, deprive me not altogether of hope in my old age !

Remember you, too, are a father of sons and a begetter of brood. Think of the woe that a mother's heart for the fruit of her womb endures. My guilt I well know and in the mirror of my illdeeds now gaze; for the which I this day receive my deserved pay and the ant's rightful victory threefold over me triumphs; since, wretched I, her woeful voice would not hear, but went beyond what was fitting within the scope of my nature; so now have I to bear what I bear and am thus tormented. Read your own fate in my agony, merciless you, and by the curse that now falls on me your own coming one to avoid you shall learn. For as to me threefold, so to you tenfold, the Cause of all Causes is bound to repay. As I myself the young of the ant have left motherless, so now have you done unto me, a mother now widowed and childless.

As you this day caused a grieving and woeful mother to look upon the slaughter of her children, likewise to-morrow or the day after, shall you bewail your own murky and terrible death, leaving your children the poorer. And just as you make me childless, so another shall your sons leave parentless.». These and other such things the anxious bird in doleful strains and pitiful spells called to mind and the death of her young grievously bewailed :

«This fearful worldly life most woefully I sing,
It passes and it snaps as if a piece of string,
Be ye young or old, an emperor or a pauper,
Parent of son, relations, of status whatsoever,
When least ye think, grim death apace shall grab
And the surviving ones with bitter knives shall stab.
To dust and ashes both tyrant and peasant shall crumble
Called to account for success or defeat they shall tremble.
Some that are said to have led lives brave
Ice-cold shall prove once they're laid in the grave.»

But the mouse neither by spells nor by strains at all softened, nor at the bird's scalding tears or heart-rending sighs a jot relenting, the youngest of the brood strangled and joyfully homeward dragged. Glad was the mouse, with rich acquired spoil more daring and more saucy, apace the bramble-bushes to search and fearlessly all the spines to climb it began,

și pre cel mai mic puiu omorînd, cu mare veselie la cuibul său îl **du**să. Vésel acmu șoarecele, și de bișugoasă prada ce dobîndisă mai îndrăzneț și mai simet făcîndu-să, mai tare a îmbla și mai fără sială prin toți spinișorii a să urca început, socotind că tot spinul cuibu și tot porumbrieriul pui de pasire va avea (ce precum apelpisia de multe ori mari vrednicii lucrează, așé aft-hadia singură cu sabiia sa capul își rătează). Că într-acea dată o mîță sălbatecă pentru hrana prin spini șorecînd, sunetul îmbletului șoarecelui la urechi îi vini. Carea, după al său obicei, mai deadins a să tupila și a să și-puri începînd, șoarecele cel ce sunetul făcea printre frundze zări, și așé, mîța totdeodată și fără vés-te sārind, șoarecele, blăstămatul, toată sārita își pierdu (că cînd mințile de spaimă să uluiesc, atuncea și picioarele a fugi să împliedecă și în toate ierbușoarele să învălătuesc). Așé mîța pre șoarece întii îmbrînci, apoi în fălci apucînd, cu mormăieturi trufașe și mîndre i să lăuda. Șoarecele între céle puține olecăituri ce făcu, întii era aceasta (« cine face, face-i-să, cine înghite undița, fier de corabie boréște): osindă păsă-ruicăi m-au aflat ». Șoarecele încă bine cuvintele nu-și încheie, și mîța în oala stomahului a-l fierbe și în tigaia maiurilor a-l prăji și în vasele mațelor a-l scoate început. Așé mîța, spre vînătoarea șoarecelui cu totul tot dîndu-să, ce o aștepta nici știa, nici să gîndia.

Că într-acea ună dată un dulău ciobănesc, pre lîngă spini pentru paza oilor îmblînd, mirosul mîții adulmăcă, după miros urma lui, după urmă cu ochii de mîță déde. În scurt, mîța șoarecele încă bine nu înghițișă, și ea acmu în fălcele dulăului sosisă, carea nu de cuvînt, ce așéși mai nici de gînd vréme a avea putu. Că vrăjmași și ascuțiți colții dulăului îndată toate oșcioarele îi zdrumicară și toate mățișoarele îi deșertară. Dîrz dulăul și cu coada bîrzoiată ni la un spin ni la altul piciorul după obicei rîdica și precum și el altuia vînat și colac să găta, nicicum în minte îi era.

Că pre acea vréme un lup, după oi cu mare meșterșug și mulcomiș lingușindu-să, asupra dulăului fără vés-te cădzu. Lupul pre vechiu neprietin așé singur și de tot agiutoriu strein și lipsit vădzind, asupra-i să-l fărîme năvrăpi. Dulăul, macar că cu lătratul cît putea pentru pizmașul de obște ciobanului știre da și cu toată vîrtutea, cît prin putință îi era, cu lupul să lupta, însă agiutoriu ciobanului a sosi, mai mult decît dulăul vîrtutea lupului a sprijeni zăbăvind, biruința la lup rămasă și, bucăți-bucățele fărîmîndu-l, viermilor îl întinsă masă. Ciobanul până la locul bătăliii a sosi, încă de departe un pardos, frumos la piele și vrăjmaș la inimă, precum asupra lupului cît ce poate aleargă, vădzu. De carile el spăriindu-să, până va videa între lup și între pardos ce să va isprăvi, după spini să dosi. Pardosul îndată ce la lup fără vés-te sosi, deodată lupul cu dînsul de luptă să apucă. Ce lupul nici mult lupta sprijinînd, nici puțin ceva folosînd, în clipala ochiului, biruit, trîntit și omorît fu. Pardosul acmu, duhul cel mai de pre urmă de la lup

thinking a nest in every spine and a bird in every stalk to find (for just as loss of heart will often drive towards merit, so impudence its own head shall imperil).

A wild cat meanwhile mousing for food in the brambles, the sound of the mouse's snuffling struck its ear. She, as her wont, more carefully squatting and sneaking, the mouse among rustling leaves suddenly saw; instantly and unawares the cat pounced; the blasted mouse then lost all self-command (for when out of one's wits with fear, then one's feet will stumble and in every weed get tied up.) So the cat first gave the mouse a crack upon the head, then picking it up in its teeth, proudly and haughtily growled and boasted. Among the few complaints the mouse uttered, this one came first (as you do to others, so shall it be done unto you; he who swallows the bait shall vomit an anchor): «The bird's curse has fallen upon me». No sooner had the mouse spoken these words than the cat began to stew him in the pot of her stomach, to broil him in the pan of her gizzard, to empty the crockery of her bowels. Thus completely wrapped up and dedicated to hunting the mouse, the cat had no inkling and never dreamt of what was in store for her.

For in the meantime a shepherd's dog in prowling about the bramble bushes while watching his sheep, the cat's presence sniffed, the smell he trailed, the trail trailing he faced the cat. In short the cat hardly the mouse had swallowed, than in the dog's jaws it wallowed; for speaking, nay not for thinking a chance could she find. For cruel and sharp the dog's fangs instantly her tiny bones crunched and her frail entrails tore out. Impudent that dog, his tail up, at each bramblebush his hind leg, as his wont is, he raised; that he for another's good game and good grain was preparing, no inkling he had.

For at the time a wolf silently and craftily upon the sheep fawning, on the shepherd's dog without warning came. The longstanding unfriendly beast thus lonely and helpless seeing, the wolf fell upon him to finish him quite. The mastiff though barking as loud as he could and warning the shepherd against the perpetual foe, with might and main against the wolf did strain; yet the shepherd's help was slow in coming, favouring the wolf's toughness rather than the mastiff's; so the victory was the wolf's and torn to bits, the dog was laid low, a dish for the worms to eat.

Before even reaching the site of the battle, the shepherd from afar a leopard, handsome its coat and fiendish its heart, running full speed at the wolf, the shepherd sighted. Frightened at this and the issue between the wolf and the leopard to watch, he round the bramblebush backed.

As soon as the leopard without warning attacked, the wolf instantly to fight him proceeded. The wolf neither put up a great fight, nor did

cu cumplită vrăjmășie scoțind, ciobanul de după spini cu palestra sigeata print-inimă îi pătrunsă. Pardosul, de moarte rănit și de toate puterile părăsit vădzindu-să, cu glas de moarte și cu cuvinte de singe, într-acesta chip grăi: « Gudziul pentru curechiu, furnica pentru furtușag, pasirea pentru lăcomie, șoarecele pentru simetie, mîța pentru pizmă și viclenie, dulăul pentru vrăjmășie și mîndrie, lupul pentru vechă dușmănie, eu pentru obraznica bărbăție viața ne-am pus. Iară ciobanul pentru pielea mea capu-și își va da ». Acestea ciobanul nici ascultînd, nici în samă cevași macară băgînd, macar că trist pentru dulăul ce pierdusă, însă vesel pentru pielea pardosului ce agonisise era, pre carile în loc despoindu-l și pielea pre umăr aruncînd, spre oi și spre stîna să margă să întoarsă.

Căruia un voinic oștean bine într-armat întîmpinare îi vini, și după ce bună calea după obicei ciobanului dăde și pre umeri-i pielea pardosului vădzind, cu plată să i-o vîndze, cu blinde cuvinte cerșu. Ciobanul, și pentru pierderea dulăului mînios, și pentru uciderea pardosului simet, cine de după spini cu palestra odata un pardos au ucis, precum de acmu înainte și lei și paralei și țigan și oștean, tot cu o loală va prăpădi i să păru. De care lucru, nici dzua bună omenéște luînd, nici la cuvîntul blînd cum să cădea răspundzind, calea să-și păzască oșteanului dzisă, iară amîntrilea bine să știe că în cîmp ca acesta, cine pre cine a despoia poate, a celuia pielea poartă. Și vedzi aceasta (palestra de-a umăr spîndzurată arătînd), nu a vinde, ce în dar a cumpăra s-au învățat. Oșteanul, de aspru cuvîntul ciobanului oțărîndu-să și de batgiocură ce-i făcea cu inima înfrîngîndu-să, mai mult trufașe răspunsurile a-i audzi a suferi nu putu, ce, îndată calul în dălogi strîngînd și cu picioarele din pînteni întetîndu-l, asupra lui să răpedzi și sulia prin țita stîngă pătrunzîndu-i, nu numai de pielea pardosului îl despărți, ce și de haine dezbrăcîndu-l, numărul dzilelor la sfîrșit îi dusă. Așe ciobanul, în darn cumpărătoriu, împreună cu marfa și viața își prăpădi.

Iară oșteanul, pe cal încălecînd și pielea pardosului pe deasupra scutului îmbăierînd, pe drumu-și purceasă. Așe, el uneori de bună inimă și de izbîndă cîntînd, iară alteori de lucrul și singele ce făcuse gîndind și mîrgînd, de-alături drumului un iepure sări. Oșteanul bunătății calului bizuindu-să, precum pe iepure ca și pe cioban, în sulia va lua socoti (ce cine alége oasele, pēștele cît de mare poate mîncă, iară oasele nealegînd, piticul cît de mic spre înecarea grumadzilor destul ieste). Și așe, cu sulia bufrată pre bietul iepure în goană luî, și acmu din cal pre iepure biruind și în clipală iepurele agiungînd, cînd de cînd în sulia îl va rădica să chibzuia. Iepurile, într-atîta de mare a vieții primejdie vădzîndu-să și precum firea mai mult a-l agiutori a nu putea cunoscîndu-să, la obiciuitul meșterșegu-și alergă, și așe, cu multe șuvăituri și cohăieturi, spre niște locuri măluroase și țăr-muroase a fugi luă. Oșteanul, ochii în dosul iepurelui întînși și înfipti avînd,

it profit a jot; defeated, laid low and killed in a twinkling he was. Nay, the leopard never left the wolf but with fearful wrath the very last breath out of him was squeezing; the shepherd behind the bush from his bow an arrow shot through his heart. The leopard now wounded to death and of all strength deprived, with dying voice, his lifeblood spitting, thus spoke: «the mole for the cabbage, the ant for the stealing, the bird out of greed, the mouse with sauciness, the cat because of hatred and craftiness, the mastiff with enmity and pride, the wolf with old grudge, myself with overconfident strength, our lives we all jeopardized. The shepherd now to keep my hide his head shall risk.» These words the shepherd did neither mind nor the least bit take to heart; though sad for the loss of the dog, but glad of the acquired leopard's coat, instantly he flayed the beast and flinging the hide upon his shoulder made for his sheep and sheepfold to go. A sturdy well-armed trooper towards him was coming; wishing the shepherd Godspeed, as men will, the leopard's hide on his shoulder perceiving, for money to buy it with kind words he begged. The shepherd was angry at loss of the dog and proud at killing the leopard; as who hiding in the bramble bushes once a leopard has killed, henceforth lions and more than lions, gipsies and troopers at one blow to finish was thinking. Owing to which neither decently the greeting acknowledging nor the kind words fitting answer giving, he told the trooper to mind his business or else be assured that in such places he who another may strip of his hide, that hide he shall wear. And see here (pointing to the bow slung upon his shoulder): not to buy, but to earn as a spoil they have learned. The trooper at the shepherd's harsh words sorely angered, his heart with unmerited insult heaving, the arrogant answers to suffer no longer could bear; but pulling the reins short and spurring his horse on he made a dash and his javelin in the shepherd's left breast implanting, not only from the leopard's coat severed him, but of his own clothes stripped him and his days to an end he brought. The shepherd, vain purchaser, both merchandise and life thus lost.

Mounting his horse, the skin of the leopard on to his buckler strapping, the trooper further proceeded. Lighthearted and of victory glad he would sometimes burst into song, sometimes the thing he had done and the blood he had spilt consider; thus continuing, a hare by the road crossed his path. On the horse's virtue relying, the hare, as the shepherd, at point of his javelin he thought he would pick (he who minds the bones, a fish, no matter how big, may eat; while to him of bones unmindful, a tiny dwarfish thing for the choking of breath proves enough.) Flourishing his javelin the unfortunate hare he chased, how and when to pick him at spear's point debating.

de a locului răutate și de priméjdiia viitoare nici grijă, nici pază avea. Și așé, în răpegiunea calului asupra a unui mal înalt sosind, nici vréme de chivernisală, nici loc de fereală mai putu avea, ce în mișelos chip din țărmurile malului fără aripi zbură, și din călăreț alergătoriu, dobitoc fără aripi zburătoriu să făcu, până cînd greuiema firească, repegiunea și iușurimea meșterșugească biruind, cu capul în gios, ca cum poftiia, în fundul pohîrniturii, ca cum nu vrea, asupra colțiroase și simceloase pietri, ca cum nu să gîndiia și ca vai de capul lui, cădzu, unde os prin os pătrunzindu-și și mădular prin mădular zdrobindu-și, cu groaznică și strașnică moarte, céia ce i să cădea izbîndă și céia ce-l aștepta dreaptă osindă își lui ».

După povéstea și pilda aceasta, Brehnacea iarăși cuvîntul carile începuse la sfîrșit a-l duce apucă: « Așédară, în lume lucrurile tîmplătoare celor ce rădăcina și pricina dintîi necunoscută le ieste, precum toate fără chivernisala cuiva și fără nici o pricină a cădea și a să tîmpla să par. Însă fietece de a sa hirișă și adevărată dintîi pricină nu să lipséște și fietecui céia ce i să cade tîmplare, de hulă sau de laudă, de fericire sau becisnicie fără greș vine. De care lucru, aieva ieste că adunările dinceput drépte și adevărate pricini să nu fie avut, ce numai pentru deșartă și înflată slava numelui și pentru ca să să dzică, iată că tot capul ni s-au plecat și tot genunchiul ni s-au închinat acéste ale lumii răscoale au pricinit. Deci pentru izbînda a voii în părére, începute, a multora multă asupreală și mare înădușală să face, carea fără plată și osindă, precum nu va rămînea, fără prepus ieste (că suspinele dréapte ceriurile pătrund și lacrămile obidite chentrul pămîntului potricălesc și singele vărsat cărbune ardătoriu și foc pîrjolitoriu să face). Carile la vrémea sa izbînda și osinda își gătesc, de carile asupritoriul a scăpa și năcăjitoriu a să apăra preste fire și peste puțință ieste. Iată, fraților, izbînda la ușă, iată, priietinilor, plata în casă și răsplătirea în cap ne-au sosit. Au nu Vulturul, monarh a toată zburătoarea a fi poftind, batgiocura tuturor lighioilor ne-am făcut ? Prodromul aceștii uricioase vești încă de demult Liliacul era, carile cu cuvîntul și cu lucrul în mijlocul a tot theatrul și denaintea a tot ochiul biruînța au dobîndit. Așijderea, acmu, miclele acéstea musculiță dreptatea cît să fie de vîrtoasă, umilînța cît să fie de înaltă și mîndriia cît să fie de plecată și de înflată frumos ne arătară. Au nu în cartea Vulpei fumul pojarului acestuia mirosiia ? Și încă altele mai réle și

In danger of losing his life, by nature unaided, the hare had recourse to its usual cunning and thus with much ducking and turning, for steep and precipitous places he ran. The trooper his eyes upon the hare attentively fixing, the evil surroundings and danger ahead neither minded nor heeded. Thus at full speed on top of a steep bank he came; neither time for thinking nor space for dodging there was, but from the edge of the cliff he, wingless, pitifully flew, a chasing rider into a wingless soaring beast changed; natural weight crafty swiftness and lightness overcoming, head foremost not against his wishes, yet upon sharp and piercing stones, much against his will, pitifully toppled; his bones to pieces were broken and his entrails crushed quite; in lieu of desired victory and as a rightful punishment an awful and fearful death he found.»

After this story and fable the Hawk his discourse previously begun, picked up again: «Matters accidental of this world, whose root and primary cause we ignore, all seem to befall and to happen without any previous planning or cause. Yet each their true and personal first cause do not escape and each the deserved reward, be it a curse or a thing of praise, be it happiness or misery without fail they get. Which points to the fact that the initial councils just and true causes had none, but only served for the vain and puffed up honour of a name; that it be said: there every head has bowed and every knee has bended to us. These are the things that caused rebellions in the body politic.

Thus for the triumph of a whim by fancy conceived great oppression and sweating by thousands is undergone, which no doubt without reward or punishment shall not go (for just complaints will pierce the skies, bitter tears to the centre of the earth will drip and spilt blood into burning embers and destroying fire shall turn.) Men their victory and doom in good time prepare, which the oppressor to escape or the sufferer to avoid beyond nature and ability it is. Look, brothers, victory on the doorstep, there brothers, pay in the house and vengeance on our heads has come. For the Eagle to be monarch over all birds desiring, didn't we just turn into a laughing-stock for all beasts?

The Bat had long been the leading spirit of this unpleasant piece of work, he who by word and work in the animal theatre and in the public eye his victory won. Likewise now, these tiny flies have nicely shown how strong justice should be, how deep humility and pride how humbled and lowered. Now in the Fox's epistle was it not the smoke of this conflagration that was reeking? And other things worse and more terrible to come in her ignorance she prophesied (for any true prophet in speech unthinking, in word unrefined and in result undeniable will prove). Thus the Bat true words taught us, that bigger than the Camel is the Elephant; and swifter

mai cumplite a vini prin neștiință prorocia (că tot prorocul adevărat în dzisă negîndit, în cuvînt nealcătuit și în ieșirea lucrului nesmintit ieste). De vrème ce adevărate cuvintele Liliacul să pomenim ne învăța, și precum decît Cămila mai mare Filul și decît Zimbrul mai iute Inorogul a fi aminte ne aducea. Acéstea toate atuncea de batgiocură și în samă nebăgate să avea, iară acmu iată că piatră după piatră a să pohîrni și val după val a ne lovi și a ne năbuși au început. Pentru aceasta dară, de mă viți asculta, sfatul bătrînéțelor méle ieste acesta: Liliacul precum s-au aședzat să nu-l mai clătîm. Pe Vidră în gîrle, unde să află, cu hrană și cu alte trebuitoare să o chivernisim. A muștelor prieteșugul și frăția, iară nu vrăjmășia și veciniia, să poftim. Filul și Inorogul, cît în puțință va fi, precum cu dobitoacele amestec nu avem, a-i înștiința să silim și după înștiințare adevărul lucrului să și urmédze. Decia, unde ar pofti a lăcui și în ce chip ar vrea a viețui în ceva împotrîvnici să nu ne arătăm, ce noi pénele noastre să ciuciulim, iară dobitoacele cum vor putea, perii să-și lingă și să-și netedzască (că cine gardul strein tréce și în pomul altuia să suie, la întors gardul zid și la mîncare poama piatră i să face). Căci amintrilea, toate, a tuturor dobitoacelor supuse doséde și asupréle, de nu Filul, Inorogul, de nu Inorogul, altul ca Inorogul, asupra noastră cu vrème va să le izbîndească și tot suspînul cu osinda sa va să ne găsască. Și mai vîrtos Inorogul grijliv pentru noi fiînd, nuîrul mic repede ploia va să trimată, din carea nu numai pénele, și aripile, ce așé și cuiburile de prin copaci și borte de prin stinci a ne scuti și uscate a ne feri vrédnice nu vor fi (pre slab să nu gonim, că mai tare l-om face, pre fricos să nu spăriem, că mai îndrăzneț să va întoarce). Acéstea, o, priietinilor, de la mine; iară voi de la voi ce poftiți arătați și ce vi-i voia lucrați și, veri așé, veri așé, în cea mai de apoi cuvintele méle din minte nu scoateți. »

Pilda, cuvîntul și sfatul Brehnăcii, macară că mărgăritariul curat la aurul nespurcat și pietrile scumpe frumos cu aur alcătuite era, însă (la inima împietrită și pizmătoare nu cuvîntul, nu învățătura, ce pedeapsa și pătîmirea, ca la dobitoace în ceva a spori și a o domoli poate). În care chip, Corbul și Cucunozul, macar că lucrul adevărului cum și în ce fel merge bine cunoștea, însă povățuind pizma și urmînd pofta, vechiul cuvînt pliniia (cel bun vădzu, pricep și laud, dară cel rău voi și urmădz), și așé Corbul, urmele rélii pofté călcînd, a cheltuielelor pagube, a ostenințelor în zădar și a cinstei numelui

than the Auroch is the Unicorn he reminded us. All these things were laughing matter at the time and unheeded; but now, behold, boulder upon boulder bounding, breaker upon breaker bouncing, begin to shatter and stifle us.

Therefore, should you be willing to mind my words, here is the counsel of my experienced old age: the Bat from his chosen position let us not displace. The Otter in the streamlets, with food and other necessities let us provide. Of flies, friendship and brotherhood, not enmity or servitude let us seek. The Elephant and the Unicorn let us do our best to inform, as far as possible since with the beasts we have no commerce and having informed them to the matter in hand proceed. So that wherever they choose to reside and in whatever way they wish to live we should in no way oppose, but just pick our own feathers while the beasts should lick and smooth their own hairs, as well as they may (for he who steps over another's fence and climbs into another's tree, shall find in return that the fence into wall and the fruit into stone has changed). Or else the chiding and oppression of all the beasts; if not the Elephant then the Unicorn, if not the Unicorn then some other beast like it, shall fall in time upon us, and every care and sorrow shall find us. The more so the Unicorn being anxious for us, the small cloud shall soon the rain pour down; not merely feathers and wings, but even nests in the trees, as well as hollow places in the rocks to protect and keep dry shall it be possible (never cast out the weak for the stronger he shall grow; do not frighten the timid for ever more daring shall he become).

These things, my friends, according to my understanding; as to you, your own mind speak and work as best you think; and either one way or the other, to the very last my words bear in mind.»

The Hawk's fable, discourse and advice, were like pure pearls in undefiled gold and like precious stones beautifully set in gold; (yet a stony and hostile heart no word of mouth or wisdom may soften, or in any way pacify, but only calamity and suffering as in a world of beasts).

In this way the Raven and the Cuckoo, though the truth of the matter well knowing as well as the state of things, yet subject to envy and prompted by greed, the old saying enacted (the truth I see, conceive and praise, but evil I desire and seek); likewise the Raven following in the wake of evil desire, though feeling the damage of expenditure, the vanity of efforts and the waning of his name's honour, he nevertheless the thrilling plan once conceived could not abandon; but all contrary happenings, differently and favourably read and interpreted, after his own heart.

He in this guise to the Hawk made answer: «The fable you told and the advice you gave I full well understood. Now the fable is one of humility

scădere simțind, de începutul voros gînd a să părăsi nu putu, ce toate tîmplările împotriva, într-alt chip spre bine și după a sa poftă le tîlcuia și le primenii. Carile într-acesta chip Brehnaciei răspunsă: « Întîi pilda ce ai spus, apoi sfatul carile ai dat foarte bine le-am înțeles. Ce pilda iese a disidemonii iară sfatul iese a micropsihii, carile în toată monarhiia noastră loc și cinste a avea nu pot. De unde, nici la una, nici la alta uitîndu-ne, mai mult zdrobirea cuvintelor a face nici ne trebuie, nici ni să cade. Iară cît iese despre partea lucrului ce s-au tîmplat, nici a împăratului nostru în cinstea numelui vreo scădere, nici monarhiile noastre vreo pagubă s-au făcut sau să va face. Ce muștele, neam obraznic fiind, a sa hirișă mojie cu șederea la masă nechemate ș-au arătat. Deci, precum dulăii, coteii și mîțele din fărâmușile mîșii stăpînilor să hrănesc, așé și calicios și obraznic féliul acesta din lăturile vaselor noastre viața de-și vor sprijeni, ce divă iese? Cătră aceasta, împăratul nostru dinceput nu pentru muștele zburătoare, ce pentru pasirile cu pene, cu oaî și în aer viețuitoare sfatul i-au fost, ca pre unul singur monarh stăpînitoriu și oblăduitoriu să știe. Iară pre aceste spurcăciuni în numărul zburătoarelor sale a le numi, de nu să va milostivi, din slava cinstii mărimii sale ce i s-au scădzut? Muștele, dar, ca niște li ghioi spurcate, mojicoase și în samă nebăgate, lasă-le să îmble. Iară noi, de lucrul început apucîndu-ne, la sfîrșit a-l duce nevoitori să fim, pre carile în curîndă vreme a-l videa bună și fără prepus nedejde avem, de vreme ce, iată, hirografal tuturor în mîinile noastre iese, în carile nu numai iscăliturile cu numerile, ce și inimile cu sufletele li să cuprind, din carele nici a să întoarce, nici a să căi pot (că decît cuvîntul dat, alte mai tari și mai vîrtoase legături a fi nu poate, însă la cei a cinstei cuvîntului cunoscători). Iară amîntrilea, cu a noastră linevire, lucrul într-alt chip de s-ar tîmpla, atuncea cu bună samă trudă în deșert, cheltuială în pagubă și a cinstei numelui betejire ar urma. Pentru care lucru, pentru ca lauda adevărată și odihna fericită a dobîndi să putem, cele isprăvite a întări, cele neisprăvite ca să le săvîrșim și să le isprăvim a sili trebuie. Acmu, dară, tot temeiul lucrului într-aceasta au rămas, ca Lupul la bîrlogul său neclătit să să păzască, Filul în giur, împregiur cu hendec, după obicei, să să încungiure și să să închidză, Inorogul prin munți, cu tot feliul de măiestrii și de vînători la mînă a să aduce să nevoim. Și așé, acestea spre alalte săvîrșindu-să, iată că toată odihna vecinică fără prepus vom dobîndi și în urmă alt gînd împotriva, de tulburare și de neaședzare, nu va mai rămînea ».

Acestea a Corbului, Cucunozul, Pardosul, Rîsul și alalte mai toate, carile cu singele fierbinte mașile a-și răcori știu, adevéria.

(Ediția Panaitescu—Verdeș, 1965, pp. 250—263)

and the advice of small spirit, both of which can find no place or honour in our kingdom. Therefore neither the one nor the other heeding, further to smash the argument is neither needful nor becoming. Now as regards the recent occurrence, no slighting of honour to our emperor's name nor any damage to our monarchy there has been or shall be. The flies, a brazen kind, their peculiar churlishness, by partaking of a meal uninvited, have proved. Since mastiffs, lap-dogs and cats feed on the scraps of their masters' table, so if that greedy, brazen kind should live on the slops of our dishes, what wonder?

Against this, our emperor (not for the sake of the perky flies but for that of the feathery winged brood, by eggs multiplying and in the air living) advised us a single monarch for master and protector to recognize. If this filthy rabble within the number of his flying creatures he will not deign to include, is the honour of his rank in any way abated? The flies, therefore, disgusting and cloutish brutes that they are, leave you alone and unnoticed.

As to ourselves, let us to the work undertaken anxiously turn and strive to carry it out, for good and certain hope of its impending fulfilment we have, since the signed writ we hold in our hands, which not only names but indeed hearts and souls encompasses; this they cannot either forswear or regret (for over and above the pledged word, no stronger and more lasting ties there can be; yet only for those well-versed in the decency of promise).

Otherwise, if owing to our sloth, the matter should happen to turn out differently, then no doubt our toil would be pointless, our expense vain and a slighting of the honour of our name would ensue. Mindful of this, in order true praise and peaceful leisure to acquire, matters concluded we should confirm, matters impending we should strive to conclude and to finish. So now the heart of the matter in this lies that the Wolf in his lair be inflexibly kept, the Elephant round about shut and walled in as customary, the Unicorn in the mountains, with sundry artifices chasing we should strive to entrap. Thus these things, with other matters concurring, perpetual rest we are sure to attain and in future no adverse thought, troublesome or unsettling, there shall be.»

Such words the nature of the Raven, as well as of the Cuckoo, the Leopard, the Lynx and of sundry others well-used to cooling their entrails with fuming blood, fully confirmed.

Translated from the Romanian by ANA CARTIANU

AN 18th CENTURY WIT

Cantemir set out to produce his work based upon personal knowledge which none of his contemporaries could possibly have had. He had spent his childhood in Moldavia close to his father, the reigning Prince Constantin Cantemir, and observed how the Sublime Porte exerted its domination over the Romanian vassal principalities. For twenty two years of his life he lived in the very heart of the Turkish Empire, Constantinople, and during his short reign (1710—1711) came face to face with imperial power.

He became familiar with the currents of European ideas through his connexions with the cultivated men of Constantinople. He was already known as an able writer, and, in the year he had started to write his *History of the Othman Empire*, received a most prestigious scientific recognition. In 1714 he was elected a member of the Berlin Academy and was invited to inform that scholarly institution, whose foundations had been laid by Leibniz on some regions insufficiently known to the West. As a result of this he set about writing *The Description of Moldavia* which he finished in 1716. This was followed by the *Chronicle of the Romano-Moldo-Vlachs*, written first in Latin and later in an extended version, in Romanian, in order to demonstrate the Latin origins of the Romanian people their continuity and unity. Again and again he came back to work on his manuscript, until his sudden death in August 1723.

The first printed edition of the *History of the Othman Empire* came out in England where his son Antioch had been appointed ambassador of Russia. There he succeeded in attracting the interest of the English public and raised a subscription in order to secure funds for publication, being equally successful in finding an able translator and a skilled editor. *The History of the Growth and Decay of the Othoman Empire* was published in London in 1734—1735, under the high patronage of Queen Caroline and Crown Prince Frederick. Among the other patrons of the book we find both partisans and opponents of Robert Walpole. Of his close associates were listed

the Duke of Newcastle, Lord Harrington and Lord Hardwick, and of his opponents, Philip of Chesterfield, Lord Carteret, who, after Walpole's downfall in 1742, was to become Secretary of State: the list of subscribers contained also the names of army officers, lawyers, pharmacists, physicians and diplomats from Portugal, Florence, Saxa-Gotha, Venice, Hesse-Darmstadt, who all contributed to the diffusion of the work on the continent; finally, the list included Sir Robert Sutton, former ambassador of Great Britain to Constantinople, where he had met Dimitrie Cantemir. Nicholas Tindal (1687—1774), who translated the book, was not an unknown man either. He was the nephew of the deist philosopher Matthew Tindal, and had studied at Oxford; he was the publisher of Rapin's *History of England*, which he amplified in his translation, thus making available to the English public 15 volumes in octavo. He also planned a history of Essex and published a *Guide to Classical Studies*, where his abilities as historian and philologist fully revealed themselves.

The publishers, James, John and Paul Knapton, were thought by their contemporaries to be "eminent printers" due both to their skill in the job of printing and to their competence in selecting the material for publication. After James died in 1736, the two younger brothers continued to print until 1755. Then, too honest to face the tough competition, and too keen on the scientific value of the texts rather than on their commercial success, John found himself bankrupt, and upon Paul's death, closed the business. This explains why the second English edition of Cantemir's work was not printed at the « Crown in Ludgate Street » but had to be published by Andrew Millar. The reprinting of Cantemir's work in 1756 was full proof of both its value and of the interest it had aroused among the British public. Millar (1707—1768), a Scotsman who surrounded himself with able advisers, published such precious works of English literature as James Thomson's verses, Fielding's *Joseph Andrews* or the famous *Dictionary of the English Language* by Dr. Samuel Johnson. Bothwell, secretary to this distinguished representative of the English Enlightenment, gives us a most valuable account: « Millar, though no great judge of literature, had good sense enough to have for his friends very able men to give him their opinion and advice in the purchase of copy-right, the consequence of which was his acquiring a very large fortune, with great liberality. Dr. Johnson said of him: I respect Millar, sir: he has raised the price of literature ».

Having received its consecration in England, Cantemir's work continued its European destiny. Jonquières' French translation appeared in 1743. In 1745, Schmidt of Hamburg undertook to publish the English version into German, with a dedication to the Empress Maria Theresa, under the title *Geschichte des osmanischen Reichs nach seinem Anwachs und Abnehmen*.

Edward Gibbon quotes it, Sir William Jones, praises it, Winckelmann uses excerpts from it. Such a response, although impossible to assess with precision, can be surely assumed from the presence of the work in the big public libraries or the famous private collections, which leads to the conclusion, that Cantemir had come to enjoy an indisputable authority. This authority was recognized by poets who contributed through their writings to make better known the cultural traditions of this area to readers on the continent: we have in mind such great poets as Byron, who used Cantemir's work as an information source for *Don Juan*, or Shelley who, in the preface to his passionate poem *Hellas*, makes reference to the same work.

Cantemir had been trained in the South-East European cultural climate and as such he expressed his own attitude towards the various schools of thought in a way

in which no other historian of the Ottoman Empire ever did in his time. He also wrote a small treatise on ethics, *The Divan*, which he published in 1698 in Jassy and in which he listed a series of books of wisdom deeply rooted in the cultures of South Eastern Europe. He also wrote a hand-book of logics, *Compendium universae logices institutiones* (about 1701) in which specialists detected the author's commitment on questions which occupied the minds of the Greek philosophers of Constantinople. His *Hieroglyphic History*, written around 1705, is anchored in the literary traditions of South Eastern Europe being at the same time part of the European baroque. His satire brings before our eyes a dramatic picture of the struggles for the throne of the Principalities, a picture so appealing to us both for the allegorical manner of viewing the political conflicts and for a passionate personal involvement. Cantemir also wrote a treatise on Turkish music, sought inspiration from the writings of Van Helmont and Andreas Wissowatius. As a scholar trained in a specific tradition of thought and as a man of his century, the writer had a profound grasp of phenomena, understood and interpreted them in a creative manner.

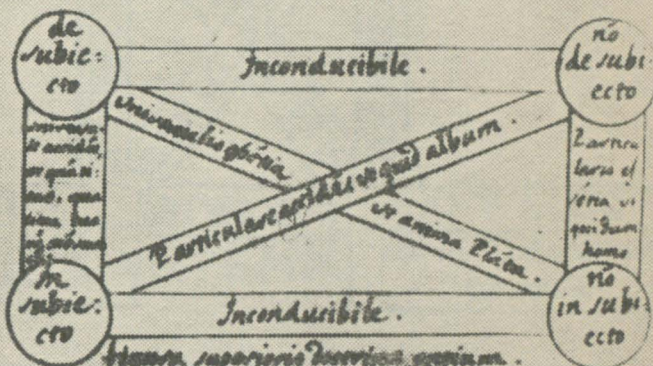
European readers saw in the author of the *Othman History*, a "Dragoman of the West and of the East" — as Nicolae Iorga put it —, the expert who, with his perfect command of the cultural life of the Turkish Empire, knew how to the present it to enlightened wits of Western Europe.

But the destiny of Cantemir's work has not reached its final point. It is to be expected that future investigation of data put forward by such a penetrating mind, who probed deep into habits and ideas, into forms of artistic manifestation and into the life of cultural institutions of this part of Europe, nearly three centuries ago, will furnish new ground for interpreting the role of cultural traditions in society, the unity of human aspirations in the diversity of their expression, and in the many achievements that contribute to enrich our humanity. This human substance which Cantemir, a wit, a scholar and a philosopher, managed to mirror in his work with his impressive capacity of understanding man's adventure, and with his strong confidence in the destiny of wisdom will always interest readers who probe the past in order to better understand the present.

enū

quidam de se. { quidam non in subiecto ut universale accidentis
 biennio dicitur. { quidam non in subiecto ut universalis essentia
 quidam non. { quidam sunt in subiecto ut aliquid album
 { quidam non sunt in subiecto ut particularis essentia. { quidam sunt in subiecto ut particularis accidentis.

Entia.



conduc:
 licet res
 idoneatur.

Figura superioris dicitur quodammodo.
 { no in subiecto, ut essentia.
 { no in subiecto, ut accidentis.
 { no de subiecto, id est de particulari.
 { no de subiecto, id est de generali.

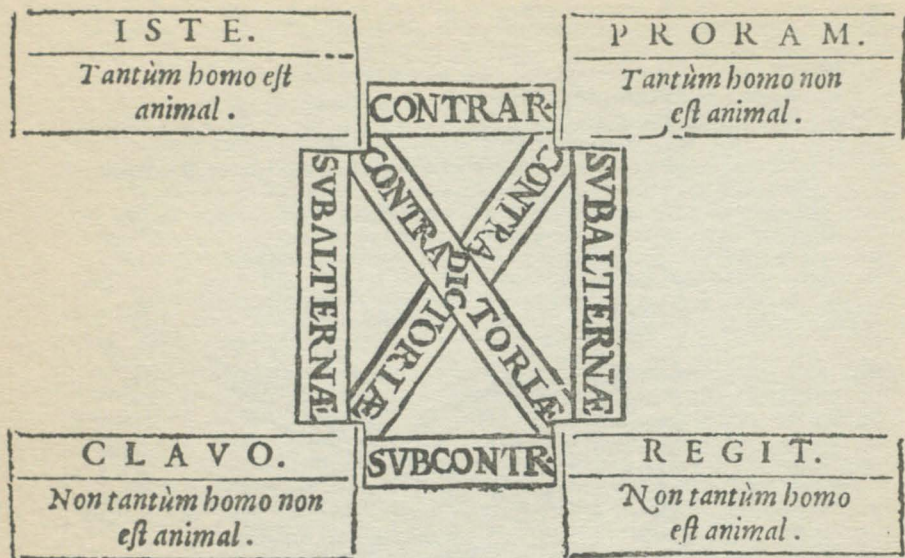


ens

{ ubi.
 { quando.
 { agere.
 { pati.
 { habere.
 { vivere.

{ vel no in subic: cro. { vel de se et de se, id est de se et de se.
 { vel no in subic: ecto. { vel in subic: ecto, id est in subic: ecto.
 { vel no in subic: cro. { vel in subic: cro, id est in subic: cro.
 { vel no in subic: ecto. { vel in subic: ecto, id est in subic: ecto.

De



Dialect. Tolet.

D De

- ▲ — Aplicație în manualul de logică al lui Toletus (1587) exemplar din bibliotecă Stolnicului Cantacuzino
- ◀ — Dimitrie Cantemir, aplicație după « Arborele porfirian » în *Institutio logices*, manuscris F mss 29 (Biblioteca Academiei RSR)

SWIFT și CANTEMIR sau GULLIVER și LICORNA

Două fragmente desprinse din texte distincte, — unul românesc și unul englezesc — compuse și unul și altul în primii ani ai veacului al XVIII-lea, amîndouă satirice, amîndouă urzite în jurul unor nuclee de simboluri înrudite și veștejind rapacitatea, deșteaptă în cititor sentimentul unei surprinzătoare coincidențe de imagini: «Acest idol era așezat în partea cea mai de sus a clădirii, pe un altar înalt de vreo doi stîinjeni; arăta precum un împărat persan, șezînd turcește pe un jeț neted. Emblema zeului era o gîscă . . . în dreptul mîinii sale stîngi, sub altar, părea că se cască gura iadului, gata să înhațe vietățile plămădite de idol; dar pentru a preîntîmpina acest lucru, anumiți preoți de-ai zeului aruncau ceas de ceas hăltoace din plămada încă fără chip, uneori chiar mădulare întregi, de curînd însuflețite, iar cumplitul hău le înghițea cu nesaț, îngrozăvitor la vedere». Descrierea poartă pecetea de neconfundat a penei lui Swift și face parte dintr-o diatribă înfierînd spiritul mercant al metropolei britanice în anii de început ai secolului «luminilor»¹. În contrapagina ei, cizelat în aur gros, un fragment din *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, are parcă rezonanțele unui ecou: «În mijlocul capîștii, boadza Pleonaxis într-un scaun de foc ședea, sub a cărui picioare un cuptoraș de aramă plin de jăratec aprins a fi să videa. Iară din giur împrejur făclii de tot felul de materie ardătoare cu mare pară, vîrtos ardea . . . Deci eu lutul cel galbăn în cumpănă aruncînd, preo-

¹ Povestea unui poloboc, București, Univers, 1971, pag. 35

tul carile pururea boadzii slujia (a cărui nume bine nu țiiu minte, dară, precît mi se pare, Filohrisos îl chema) îndată din cumpănă lutul luă și în leica ce ținea în mîna stîngă îl aruncă, carile îndată ca ceara să topi și ca untdelemnul în cuptoraș și în para scaunului să amistuie . . . Pre cît puteam cunoaște, supt fundul cuptorașului gura Tartarului era, și din fundurile pămîntului focul nestins în fundul cuptorașului lovia, de unde atîta putere de fierbințală și de văpaie ca pre o cahlă izbucniia »¹.

Simplă potrivire formală? Întîmplare datorată unui comun izvor de inspirație, pe semne clasic, rămas nemenționat? Întrebări de fapt specioase, de vreme ce altele sînt în fond marile coincidențe demne să rețină atenția cercetătorului care, plecat asupra filelor, constată azi cum traiectoria celor două spirite s-a desfășurat, în linii mari, sub zodia unor stele pe care le-am putea numi paralele.

Cantemir se naște în toamna cînd Swift împlinește șase ani: detaliul biografic, în sine lipsit de importanță, e cel ce face însă, dintr-odată, din cele două vîltoare, aproape simultan ivite în veac la două din extremele continentului, — doi contemporani pe totdeauna. Pușni ani mai tîrziu, în 1698, vedea lumina tiparului, la Iași, *Divanul*; debutul lui Cantemir coincide cu momentul cînd Swift termină de scris opera ce avea să-l facă pentru prima oară falmos: *Povestea unui poloboc*. În 1705, manuscritul capodoperei cantemirești, *Istoria ieroglifică*, se apropie de forma finală; cu un an înainte, însoțită de *Bătălia cărților* și de *Operațiunea mecanicească a spiri- tului*, apărea anonim satira swiftiană superlativă, *Povestea polobocului*. Doi ani frămîntați din istoria Angliei (ce coincide în linii mari cu domnia lui Cantemir la Iași) sînt consemnați de Swift în *Jurnalul pentru Stella*; șederea lui de atunci la Londra, rodește ulterior — prin motivul lumii răsturnate — în nemuritoarele aventuri ale lui Gulliver; tot doi ani din istoria țărilor române fac, într-un mod diferit, obiectul satirei cu măști din *Istoria ieroglifică*, zugrăvind dezbinarea celor două facțiuni politice românești. Prima ediție a operelor lui Swift apare la Dublin în 1735. Prima traducere engleză din Cantemir, *Istoria Imperiului Otoman*, apare la Londra în același timp, 1734—1735. Înșiruirea s-ar putea duce mai departe, prin evocarea unor evenimente istorice de fundal, acționînd, direct sau indirect, ca pîrghii subiective în motivarea stărilor de spirit, ca și a acțiunilor și atitudinilor celor doi. De pildă, anul 1690: un pas însemnat, simptomatic pentru orientarea de viitor a țărilor române, este tratatul secret semnat la Sibiu de Constantin Cantemir cu reprezentanții Imperiului habsburgic, marcînd un nou jalon în direcția viitoarei mutații politice spre « europeanizare ». În același an, în Irlanda, avea loc bătălia de pe Boyne, în urma căreia « Insula verde » intra pentru mai bine de două secole în orbita politicilor naționale și economice dictate de la Londra. 1697. La Zenta, Eugeniu de Savoia zdrobește oastea turcească. Dimitrie Cantemir este martorul ocular al înfrîngerii Semilunilor . . . E anul cînd în puterea nopții unui ev mediu întîrziat, un sinod ținut la Alba Iulia aruncă, am spune, pe neștiute, sămînța vîltoarei întoarcerii a românimii — prin școala de la Blaj — spre o revelație nouă a latinității sale: *Hronicul* lui Cantemir avea curînd să fie carte de căpătîi a acestei deșteptări de conștiință: 1697 e și anul păcii de la Ryswick, pregătînd, la nivel continental, hegemonia Angliei între imperii, pînă în pragul veacului nostru . . . Doi ani mai tîrziu, pacea de la Karlowitz aducea puterea austriacă la arcul carpatic . . . Biografic vorbind, atît Swift cît și Cantemir sînt deci tributari unui *Zeitgeist* dramatic, inevitabil marcați și unul și altul de cli- văjul de forțe istorice alcătulînd, în mare, decorul mișcător al existenței lor ca per- soane: în această lumină, Principele cărturar apreca prudent momentul de răscruce, conștient de înclinația balanței între marile Imperii rivale, oscilînd între orient

¹ *Istoria ieroglifică*, I, p. 175 (ediția Verdeș-Panăitescu.) E. L. 1965

și occident, optînd pentru cel din urmă; Swift, la rîndul său, împărțit între Londra și Dublin se arunca în cele din urmă în luptă de partea dreptății irlandeze. Amîndoi modelați, ca psihologie, pe un fond sufletesc de vindictă și nemulțumire pentru usturătoare nedreptăți îndurate; amîndoi purtați de valul luptelor dintre partide și facțiuni rivale dintr-o tabără în cealaltă; amîndoi cărturari, amîndoi cu înzestrări și cu ambiții de conducători, Swift și Cantemir s-au împărțășit împreună din paharul amărăciunii, răzbunărilor și dezamăgirilor...

Dar dincolo de aceste jaloane evocate doar în treacăt, simple coincidențe de etapă de edificarea unor spirite, statura finală e cea care interesează în ultimă instanță judecata noastră: Swift rămîne, desigur, cel mai mare scriitor satiric născut în Occidentul secolului XVIII; prin proba comparației, ceea ce propunem aici este, *mutatis mutandis*, conturarea lui Dimitrie Cantemir drept unicul creator de satiră — omolog și totodată contemporan autorului lui Gulliver în Răsăritul Europei — arie de cultură unde *Istoria ieroglică* reprezintă, în modul cel mai relevant, o neegalată culme.

Alăturarea celor două personalități — cu tot cumulusul posibil de puncte divergente — nu pare a fi fost făcută pînă în prezent: la o judecată de suprafață, n-ar lipsi de altfel motivațiile ca aceasta să pară șocantă sau neavenită. La prima vedere totuși, într-adevăr, pare să contribuie la despărțirea lor; n-ar fi vorba numai de distanța geografică separînd Moldova de Irlanda, de diferențele cantitative între corpul satiric al operei celor doi, sau de o radicală deosebire în iradierea concretă a operei lor scrise; ci, în primul rînd, poate, de strîmta etanșare a culturilor, de discrepanțele de fond aperiectiv, ca și de circuitele închise zăgăzuind comunicarea. Am reaminti aici de oglinda dură a acestor realități, afișată de Cantemir însuși, într-un gest superb, de necomplexată sfidare, sub titlul «Scării cuvintelor străine tilcuitoare», cortina prin care capodopera satirei vechi românești se deschide: presupus necunoscuta virtualului cititor al lui Cantemir sînt nu numai părți fundamentale din trupul continentelor, ca Europa, Asia, sau Mediterana, ci și simple noțiuni ca: argument, dialog, idee, materie, melodie, articol, teorie, silogism, teatru... La 1700, greaua moștenire a «slavonismului cultural» grăiește — în explicarea acestor substantive — de la sine.

Unlci, de bună seamă — dar în feluri osebite — în propriile lor peisaje culturale, Swift și Cantemir rămîn, apoi din punctul nostru de vedere, doi izolați prin faptul, aproape cert, al ignorării lor reciproce: dacă unul va fi auzit totuși de celălalt, întîmplarea trebuie să fi avut caracterul imperfect al unui accident fără ecou. Lipsesc indiciile că autorul *Istoriei ieroglice* ar fi cunoscut opera lui Swift — decît, în cazul cel mai fericit, prin aluzie, poate, în conversație. Petru cel Mare, prietenul și ocrotitorul de mai tîrziu al lui Cantemir, e pomenit într-adevăr de Swift într-o scrisoare către sora sa Jane, compusă la Moor Park în epoca cînd luminatul împărat poposea pe țărmurile Tamisei (1698): «Țarul e la Londra și s-ar fi îndrăgostit lulea de tine; cîcă ar vrea să te ia cu el în Moscovia. Ia-ți neapărat mînșoane, blănuri negre»¹. Dar tonul epistolei lui Swift e glumeț și nu putem ști dacă, întors acasă, Petru va fi păstrat o amintire a ipoteticei moment evocat în scrisoare; după cum nu putem ști dacă, pe canal livresc, la curtea Petrogradului, va fi pătruns în anii următori vreo gazetă sau altă proză de-a redutabilului pamfletar. Dacă nu în timpul exilului său rusesc, poate la Constantinopol, în curcerile diplomatice ale Înaltei Porți, să fi ajuns la urechile lui Cantemir vreun ecou despre Swift? Ceea ce e sigur

¹ «... The Czar is here and is fallen in love with you and desires to carry you to Muscovy». În *The Correspondence of Jonathan Swift*, ed. F. Elrington Ball, London, 1910-1914, cit. de E. Pons, Swift, Œuvres, NRF, Pléiade, 1965, p. 384

e că lordul Paget, ambasadorul Angliei acolo, e menționat de Swift atît în *Jurnal* (de pildă, 20 martie 1713) cit și în corespondență (Scrisoarea din 3 mai 1692 către vărul Thomas Swift). Cantemir, la rîndul său, îl pomenește în *History of the Growth of the Othman Empire* (I, IV, p. 384). William Paget, mai înainte ambasador la Viena, era, într-adevăr la Constantinopol, o personalitate cunoscută, iar în 1702 (aprilie-mai) călătorește chiar prin țările române¹. Dar și dacă prințul Cantemir ar fi dat ochi cu el vreodată, este puțin probabil ca Swift (sau mai curînd opera acestuia: autorul n-a semnat, într-adevăr, în timpul vieții decît o singură lucrare cu numele său) — să fi ajuns, prin el, cunoscut viitorului autor al *Istoriei creșterii și descreșterii Imperiului Otoman*... În ceea ce privește însă pe satiricul englez, aceasta e tocmai opera lui Cantemir cu șansele cele mai mari de a fi fost cunoscută, prin traducerea a cărei pagină de titlu suna: *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire, containing the Growth of the Othman Empire from the reign of Othman the Founder, to the reign of Mahomet IV, that is from the year 1300 to the siege of Viena in 1683. Written originally in Latin by Demetrius Cantemir, late Prince of Moldavia, translated into English from the Author's own manuscript by N. Tindal, M. A., Vicar of Great Waltham in Essex. Adorned with heads of the Turkish Emperors, engraven from copies taken from originals in the Grand Signor's Palace, by the late Sultan's Painter. London, printed for James, John and Paul Knapton, at the Crown in Ludgate Street, MDCCXXIV.*

În două tomuri, opera ieșea de sub teasc șase ani după apariția la Dublin a *Sme-ritei jalbe*; de peste un deceniu decan al Catedralei St. Patrick, Swift domnea, prin prestigiul său, ca un fel de rege neîncoronat al oropsitei capitale Irlandeze. De partea cealaltă a mării, la Londra, opera fostului Domn al Moldovei stîrnește, firește, vîlva unui eveniment editorial îndelung pregătit, pentru care subscrisese ră din timp felurite personalități, printre care mulți cunoscuți și chiar cîțiva amici de ai lui Swift, ale căror nume, familiare *Jurnalului pentru Stella*, le regăsim aici, în cartea lui Cantemir, sub rubrica *A List of the Subscribers*: e vorba, de pildă, de contele de Chesterfield, de lordul Carteret (prieten și prudent ocrotitor al lui Swift), de lordul Duplin, lordul Cadogan, lady Elizabeth Germain (prietenă intimă cu Swift), sir Thomas Hanmer om de vastă cultură, editor al lui Shakespeare); sau, pentru, același *Jurnal*, de simple personaje episodice: generalul Gore, Charles Stanhope contele de Warrington, lady Walpole, sir Charles Wager și alții. Facsimilul catalogului de vînzare bibliotecii lui Swift pe care nu l-am putut momentan consulta (în volumul *Dean Swift's Library*, H. Williams, Cambridge, 1932) ar putea eventual lămuri dacă Swift a avut sau nu un Cantemir în rafturile cabinetului său de lucru. Dar, indiferent de rezultatul final al unei astfel de cercetări, este plauzibil ca autorul lui *Gulliver*, despre care mărturiile afirmă unanım că citea enorm de multă istorie, să fi cunoscut monumentală operă a prințului și cărturarului român, cu atît mai mult cu cît, în privința Imperiului turc, aceasta era unica lucrare de referință pe atunci la îndemîna Europei anglofone.

Din păcate însă, așa cum geniul lui Swift e departe de a se lăsa cuprins cu adevărat în paginile unei simple lucrări istorice (oricît de erudite și documentate) ca *History of the Four Last Years of the Queen*, la fel, amplitudinea sensibilității și inteligenței lui Cantemir nu se lasă, credem, decît imperfect măsurate în *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*. Între istorie și literatură, parafrăzînd cunoscutul text din Aristot, cea din urmă e mai filosofică și mai aleasă decît cea dintîi, căci înfățișează mai curînd universalul, prima oglîndind cu precădere parti-

¹ Cf. *Analele Academiei Române*, XXI, p. 287, cit. de N. Iorga, *Istoria literaturii române*, v. II, p. 390 (ed. 1928)

cularul. Nici o mirare deci că mersul înainte al științei a făcut treptat din partea istorică a operelor celor doi, latura lor caducă și criticabilă, redusă astăzi la interesul relativ minor, de a servi drept punct informativ de referință. Nu alta este explicația faptului că substratul istoric al unei satire swiftiene ca *Bătălia cârților* interesează astăzi destul de puțin; după cum prezentarea partizană a evenimentelor și personalităților reale, încondeiate și flageolate în *Istoria ieroglică* a lui Cantemir — lucru îndeajuns de bine subliniat încă de la lorga încoace — oferă doar teren nesigur elogiului ditirambic. Substanța adevăratei longevități a scrierilor celor doi rezidă în schimb, cu titlu nealterabil și plin, în *arta satirei*.

«Iară Inorogului spre domolare firea nicicum nu i se pleacă. Ci în lume frîntura cornului și acela de bunăvoie lepădat a videa cui va rar s-au tîmplat, iară Inorog domolit nici s-au văzut nici s-au audzit, nici undeva s-au aflat»¹ Ca o trăsătură de izvor, cerbicia spiritului lui Cantemir, Inorogul alb a limbii noastre vechi, transpune limpede în metafora acestor rînduri de autocaracterizare. Pornind de la ele, o constatare care aceea se impune este că energia emoțională a scriitorului, canalizată furtunos într-un limbaj plastic, colorat — nezăgăzuit de incapacitatea instrumentului lingvistic, — covîrșitor prin cadență și ritm, e factorul prim ce răzbește prin himera opacă a genurilor literare acceptate pînă la el în Orientul bizantin-slav: discursul său mătură tumultuos imperative instituționale de tipul cronografiei, hagiografiei sau omiliilor bisericești, aproape singurele modalități de ființare a literaturii scrise în aria slavonismului cultural și, din tulpina virginală a limbii românești, pune tainic în pagină edificiul de nivel european al unei satire sui-generis: *Istoria ieroglică*. Roman? Scriere istorică? Pamflet? Nici una din ele și, într-un fel, toate laolaltă, *Istoria ieroglică* se naște din stropul acid al cernelii Principelui cărturar printr-o parthenogeneză din care întîlnim puține exemple în tradiția celorlalte literaturi europene. Spre deosebire de Swift, fratele său întru satiră de la soare-apune, Cantemir își clădește deci punțile în disprețul capetelor de pod, pentru simplul motiv că acestea nu există. Satira cantemiriană, mai puțin incisivă, mai încărcată de arome, mai aproape de etimonul latin, este un pătrunzător amestec de snoavă, vers, povestire, poezie, proverbe și citate din clasici ca și din pîrlînții bisericești — «satura» în adevăratul înțeles al cuvîntului, *pot-pourri* de proiectile și argumente imobilizînd pe adversar într-o urzeală de sonuri și icoane revărsate în falduri largi, întinse ca o capcană: «cum să prinde sula în sac și măciuca în pungă» (Cantemir, *Hronic*, II, p. 35. ed. 1901).

Deosebirea față de Swift pornește deci de la brazdă. Satiricul cel mai mare al veacului XVIII englez calcă, într-adevăr, ca succesori pe un tîrm de vechi tradiții Intellectuale scrise, îndelung pregătite prin pritocirea generațiilor de cultură, cu antecesorii și modele ilustre. Discursul ironic al lui Cantemir, succesor al unui părinte ce «carte nu știie, ce numai Iscălitura învățasă»², e o satiră menipee, practic lipsită de modele și izvorită dintr-o înzestrare de genul asimilînd instinctiv, fără a fi cunoscut-o direct, masca animalieră practică în occident mai de mult, de pildă, de un Chaucer în *Parlamentul păsărilor*; imbinînd vechea fabulă esopică, poate, cu reminiscențe livrești din *Batrachomyomachia* sau din popularul *Fiziolog*; sgîr, cu policromia și animația istorisirilor populare și proverbelor românești sau orientale. Încorsetat în imensa sa erudiție de cleric apusean, Swift își orchestrează canoana satirică pornind de la premise mai puțin disparate: discursul său mascat, străbătut de tensiune intelectuală, corosiv fără cruțare, răzbește impasibil pînă la consecințele extreme ale ridiculizării —, cheia finală e răsturnarea totală a etalonului

¹ *Istoria ieroglică*, op. cit. I p. 22

² Neculce, *Letopiseșul Țării Moldovei*, ed. I. Iordan, 1959, p. 93

valoric. Ca și contemporanul său irlandez, Cantemir folosește, firește, criptosemia și obrăzarul, începînd, de altfel, cu masca propriului său nume:

4. 8. 40. 8. 300. 100. 10. 400.
20. 1. 50. 300. 5. 40. 8. 100.

este autorul istoriei Inorogului, după cum:

J.S.D.D.D.S.P.D. este autorul istoriei lui Gulliver.

Dacă însă Swift poate fi considerat stăpîn absolut pe tăișul ironiei, ramificată în figuri de stil șerpuitoare asupra cărora cititorul *Poveștii unui poloboc* e pe deplin edificat, Cantemir, stilistic vorbind, spintecă troiene de tărîm inert: e curios să constatăm că voievodul cărturar nu dispune nici măcar de termenul desemnînd noțiunea în cauză, simțindu-se ca atare dator să o explice nevinovatului său cititor în « scara » sus-citată a cuvintelor tilcuitoare, prepusă operel: « ironic, El., cuvînt cu carele lăudăm pe cel de hulă și hulim pe cel lăudat în șagă ».¹ Uimitoarea realizare a lui Cantemir, în această lumină, este, fără doar și poate, structurarea neasemeltei sale insule, rotunde, stufoase, dar organic clădite, ieșită ca prîn miracol din mijlocul apelor mari singuratic. « Iată, deoparte, Inorogul, singur cîrmaci, singur vasul voii sale încotro ar pofti a-l porni știe și poate »².

Pornită de la un grad zero, bătălia lui Cantemir cu armele satirei scrise are așadar ceva dintr-un prodigiu. Alăturarea cu Swift, scoțînd în puternic relief diferențele, vadește limpede tocmai inimitabila pecete a geniului cantemirian. În *Gulliver* sau în *Povestea polobocului*, raționamentul ironic și curbiliu al Decanului, este totuși orientat pe cuiburi de atac mitraliind ordonat, fără întoarcere, aliniamentele adversarului. În *Istorie*, ofensiva Principelui se încheagă din șarje și caricări în arabesc, combinate învăluitor într-un aparent inextricabil labirint retoric: prosopopeea, personificarea și alegoria sint mediumul ei predilect. Măștile swiftiene — mai abstracte, obținute deseori prin subtile convertiri lexicale, slujesc tăios la veștejirea, uneori prin atac transparent, *ad hominem*, alteori mișcînd împotriva inamicului o mulțime de mecanisme mărunte și derutante. Inventarul temutelor guri de foc ale artileriei ironice swiftiene implică fundamental anateza, altfel spus, motivul tezei (ca și al lumii) răsturnate, secondat de figuri clasice de stil cum ar fi hleuasmul, antiparastaza, paradiastola, concesiia paramologică și altele³. Cantemir — care nu răstoarnă lumea — intră în ciocnire cu dușmanul folosind cu precădere scutul, arma defensivă a măștii zoomorfe. Principiul stilistic guvernator al satirei astfel concepute — și atingem aici un punct fundamental — este geniala raționalizare, de către Cantemir, a structurii basmului sau poveștii. Mai puțin subliniat de cercetare, elementul constituie, după părerea noastră, cheia dreptei aprecieri comparative, în context european, a capodoperei cantemirești. Au reținut atenția, și pe bună dreptate, nenumăratele povestiri exemplare presărate în *Istoria ieroglifică*: parabola liliacului și a șoimului, povestea porcarului ajuns împărat, episodul dulfului și al corăbierului, și atîtea altele. A încîntat și încîntă urechea umorului formulărilor, nu odată prevestind faconul sfătoasă de mai tîrziu a lui Creangă. Mai puțin a fost evidențiată trăsătura de structură și ansamblu fixînd apartenența *Istoriei ieroglifice* la categoria enunțăți; aprecierea ei s-ar cuveni pornită de la titlu: în registrul de satiră ce-i este propriu, Cantemir, retor versat, utilizează într-adevăr

¹ *Istoria ieroglifică*, op. cit. I, p. 22

² *Istoria ieroglifică*, op. cit. II, p. 232

³ Cf. Swift, *Povestea unui poloboc*, Univers, 1971, (Studiul introductiv), p. XXXI—XXXVI

emblematic, termenul de « istorie »; or, recunoscînd ambiguitatea întregului frontispiciu al lucrării, vom observa totuși că o lectură posibilă e și cea luminată de accepția termenului din vechea retorică, unde desemna expunerea unor fapte spre cunoaștere, o descriere sau povestire, sinonimă pînă la un punct cu *fabula*. *Istoria ieroglică* se conformează, de altfel, în linii mari, tuturor tiparelor genului: e vorba de o luptă între « bine » și « rău » sub măști zoomorfe, cu climax, desnodămint și izbînda finală a binelui; raționalizarea constă din proiecția amănunțită, după tipar livresc, a modelului, cu scopul de a sluji, la obiect, răcoririi și vindictei autorului; revelatoare pentru spiritul ordonator al lui Cantemir e, din acest punct de vedere, « scara numerelor și cuvintelor ieroglicești tilcuitoare », unde se constată prezența a nu mai puțin de 374 de piese (sau măști) dintre care peste 50 acoperă identități de personaje! Spirit meticolos, am spune chiar aritmetic, Cantemir își dă iarăși mîna cu Swift, ale cărui chei lexicale și cifrice la *Gulliver*, sau la *Jurnalul pentru Stella*, au dat și dau încă atîta de furcă specialiștilor.¹

Temelnic trecut prin școala elocinței deprinse de la dascălul său Cacavela, cunosător avizat al unor opuscul sau prelucrări ciceroniane ca *De inventione* din care și citează (de pildă, în *Divan II*, 1)² sau al pseudo-ciceronianului *De ratione dicendi*, Cantemir își organizează deci « basmul cu măști » ca o *explicatio rerum*, apelînd la norma povestirii clasice. Iată de ce arsenalul tropilor și figurilor de stil folosite converg nu atît către sarcasm, ca la Swift, ci sînt grupate în jurul descrierii emotive (ἐκφράσις sau *descriptio*) cu cele două subdiviziuni de bază: *effictio* (χαρκτηρισμός) și *notatio* (ἡθροποιία)³ străvechi figuri de stil care au guvernat, secole de-a rîndul, generații de retori și artiști ai cuvîntului.

Structura sui generis de « conte raisonné » se poate urmări, în continuare, și în elementul stilistic de detaliu al *Istoriei ieroglice*, permeată de spirit gnomic: « pe oțelul virtos rugina îl topește, pe virtuoasă inima stejarului moale dinte carului făină făcînd-o o mistuiește » (I, 203); presărată cu sentințe și ziceri: « mare scrișnetul roatelor astupă voroava cărăușilor » (II, 41); cu parabole și asemănări: « că ce meșter ar fi acela carele grindzi de fier ar ridica și cu cuie de lemn le-ar întări sau cine sfîșie de sîu și luminare de argint ar face? » (II, 111); și chiar jocuri de cuvinte: « cioara după ce citeva ca înecașii în gît clîncăi și ca cum sau de duh îndesită sau de năcaz dosădită ar fi fost, mult în grumadzi, în glasul firii sale să slobodzi și « car, car, car », de trel ori poftori. Toate cetele pasirilor, spre bine glasul poftorînd « macar, macar, macar », după cazaniia Papagaii și lucrul și cuvîntul de s-ar sfîrși dzicea . . . Iar dintre pasiri Brehnacea către Cucunoz pre taină dzică . . . glasul Ciorii nu atîta spre « macară » cit spre « ocară » a tilcui s-ar putea » (I, 150) . . .

Elementul cult și cel popular se îmbină stilistic și în altă formă curioasă, pe care n-am pomeni-o dacă n-ar străbate ca un fir roșu întreaga satiră: e vorba de figura explicată cititorului chiar în deschiderea cărții unde autorul vorbește de « stîlpul voroavei » sale, frînt ades (nu și fără farmec) de paranteze: « încuiate și pe margine cite cu doai puncturi roșii însmnate le vii vide » (I, 4). Procedeu nu e decît o variantă a vechii figuri de stil cunoscute sub numele grecesc de epanortoză (ἐπανόρθωσις), a cărei funcție, accentuat didactică, consta din corectarea sau îndrumarea pas cu pas a traiectoriilor gîndirii: « Înorogul, cartea dacă citi și celea ce întrînsa să cuprîndeă dacă pe amănuntul înțaleasă, cătră Hamelon dzică: (« Precum rana veche și adîncă pre lesne a să tîmădui, așe și încă mai mult neprieteșugul și vrăjmășia de mulți ani încurîndă vreme a să uita și de la inimă a să lepăda prea cu anevoie

¹ Cf. Jean Richer, *Swift au pays de Kabbale*, în *Cahiers du Sud*, nr. 344, janvier, 1958.

² Ediția Cîndea, 1969, p. 344—345.

³ Cf. Cicero, *De inventione*, XXIV, XXV.

lucru este), însă (precum la rana rea și grea mehlemul și leacul de să și află că fără leac numai moartea la muritor este) așa și neprietenul vechiu și vrăjmaș de s-ar face prieten: însă pătimirile mai denainte trecute și simțite a faptei neprietenului pururea împungătoare și de pomenirea cu dosada aducătoare rămân » (II, 19) . . .

Travesti luxuriant în care lighioane și zburătoare retorizează, « ornitozoomahia » lui Cantemir ocupă un loc de mare originalitate în tabloul literelor europene, înscris într-un registru stilistic firește distinct de cel swiftian: deosebirea capitală constă nu atât din arborescența formală care ia ochii și, nu odată, poate descuraja pe cititorul deprins structurilor liniare cumiși, — cit din manipularea esențial diferită a obrăzurilor: la ilustrul Decan, masca răstoaarnă, la Principele cărturar se mulțumește să îmbrace. Antropomorfizarea elementului animalier și a naturii inanimate, zoomorfizarea elementului uman, sînt, de altfel, parte din străvechiul duh folcloric din care s-a hrănit, la rădăcină, geniul scriitorului nepot de răzeși: «Toate dealurile mari și toți munții înalți asupra stîncelor și copacilor sfat sfătuiră . . . Iară pricina acestei strașnice rîdicări și fără milă fărîmări era aceasta: munții cu holmurile între sîne pentru greutatea carea de la stînci și de la copaci trag, se jăluiră și de pohoarea carea în cîrcă poartă, unul către altul să olăcăiră și fietecările către de aproapele său întraceasta chip dzisără: « Pină cînd fraților » . . . etc. (I, 226). În vastul corpus al satirei swiftiene întîlnim rareori exemple asemenea carea de plasticitate și forță. O apropiere ar fi aceea cu spumoasele dar vînturaticile metamorfoze din filele vestitei *Battle of Books* unde dacă (precum pretutindeni la Swift) spiritul este trîșnat, pasta și culoarea sînt mai terne și lipsite de pregnanță. În acest sens, iată portretul swiftian al Criticii, unde convergența atitudinilor de fond ilustrează deosebirile amintite: . . . « Avea gheare de pisică: capul, urechile și glasul semăna cu ale unui asin; dinții îi ieșeau în afară încălecați peste buză; ochii îi erau întorși spre mijloc, ca și cînd nu s-ar fi privit decît pe sîne; de hrănit se hrănea cu prisosul fierii din pipotă; rîzda îi era atît de umflată încît se vedea pe dinafară ca un soi de uger mare; totodată nu ducea lipsa anumitor protuberanțe cu înfățișare de sfîrcuri de care stăteau atîrnați o groază de monștri uricioși sugînd cu nesaț; dar ceea ce era minunat și de necrezut era faptul că umflătura rinzei creștea mai iute decît se dovedea suptul în stare s-o facă să scadă »¹. Fragmentul din Dimitrie Cantemir potrivit să fie pus față în față cu aceste rînduri e, desigur, episodul înghițirii ouălor viperine de către Cameleon, la care trimitem, spre edificare, pe cititor².

Cît privește călătoria lui Gulliver în Țara calilor, ea constituie un capitol de sine stătător în care sarcasmul și antifraza n-au prea mult de-a face — decît instrumental — cu ideea plastică a măștii zoomorfe, asumată drept simplu paravan spre ilustrarea tezei. Zootropismul, simpatia și înțelegerea aproape animistă a lui Cantemir pentru decorul lumii înconjurătoare, sînt marca inconfundabilei originalități a prozei sale ieroglifice, indispensabil punct de referință în contrastarea celor două personalități de excepție ale satirei europene la momentul 1700. Snoavă mușcătoare antrenînd în mișcarea ei un fabulos bestiar (Cantemir), despuiată narațiune corosivă unde, la punctele cheie se ivesc și animale (Swift) — satirele celor doi stau deci față în față definindu-se aici în primul rînd prin manipularea divergentă a vestimentului animal.

Dar faptul în sine n-ar îmbrăca, poate, o însemnătate deosebită dacă îndărătul opticii autorilor și dincolo de tipologiile de cultură ce definesc modalitatea stilis-

¹ Povestea unui poloboc, op. cit. p. 158

² Istoria ieroglifică, op. cit. II, p. 94

tică în cheștiune, nu s-ar afla, printre altele, și un ax fundamental de gândire prezent în mod curios (dar foarte semnificativ pentru paralela care ne interesează) deopotrivă la Swift și Cantemir: este vorba de ceea ce am putea numi trunchiul motor al argumentului lui Cantemir sau, după formula scriitorului român, de «temeiiu logicăi» (I, 85) «arbor Porphyriana», tradiționalul «arbore» din *Isagoge* lui Porphyrius (secolul III), oferind definiția omului ca substanță printr-o succesiune de dihotomii operate grafic în ramificațiile unui copac mai lesne de împărțit în memorie; în jurul «arborelui porfirian», din punct de vedere silogistic, grăvează, de fapt, întreaga dispută despre natura rizibilei, absurdei, născociri ontologice, Struțocămila, — începând cu sofismul în *barbara* enunțat de Corb, trecând prin contrargumentele Vidrei sau Ciacalului și pînă la partea de încheiere, cu restituția finală a adevărului. Pretext desigur, și tărîm totodată pentru vasterile excursuri retorice și oratorice ale jivinelor implicate în memorabila gîlceavă despre natură, cele «cinci glasuri ale lui Porfirie» rămîn, nu mai puțin, punctul central de referință al genialei satire țîșnite denunțător din pana literatului Principe. S-a discutat și se discută dacă, da sau nu, Dimitrie Cantemir va fi nutrit o distanțare ironică față de rînduile retorice și altor discipline înrudite, deprinse în anii formației sale intelectuale timpurii; oricum ar sta lucrurile în alte privințe, pentru cel care în aceeași vreme alcătuija *Compendium universale logices institutiones*, rînduiala silogistică rămîne regină a corectei judecăți; cercetînd de altfel textul și subtextul *Istoriei ieroglifice*, constatăm că armătura logicei aristotelice — prin arborele porfirian — este osia de la care se ramifică și către care converge, la nivel formal, întregul turnir de argumente, cu haz și cu necaz, distincțiile de *genus*, *species*, *differentia*, *proprium* et *accidens* (sau «neamul, chipul, deosebirea, hiriș și timpłarea», cum le numește Cantemir), alcătuiind locul geometric în funcție de care toate se orînduiesc armonios spre încheierea — sigur fericită — a basmului, întru mulțumirea și dreapta răcorire a naratorului: Struțocămila, *monstrum ingens*, «irmafroditul pasirilor», ilogic prin natură, n-are ce căuta nici în fabulă, nici în bestiar! Chează al rectitudinii, firul silogismului ce străbate trama *Istoriei ieroglifice*, ogîndind latina bizuire a Principelui pe dreptatea instrumentelor gîndirii, e atitudinea prin care îl distingem net și de modalități raționante la care avea să se refere Lucian Blaga apreclînd, de pildă, trăsăturile numitului «silogism slav»¹, față de care, prin Cantemir, spiritul românesc își la de timpuriu distanța ordonată de firea cumpătată a omului acestor locuri: «Nu rob ci stăpîn lumii te-au lăsat ...; pentru aceasta, tu pe dînsa, nu ea pe tine stăpînește»². Pentru satiricul moldovean, exaltînd atît în *Divan* cît și în *Istoria ieroglifică* (II, X) demnitatea omului, peste volburi și amestecături, arborele porfirian își păstrează rădăcinile adînc înfipite în pămînt, înalta coroană răsfrîtată în lumină. Omul rămîne om prin apanajul raționalității. «Și de s-ar da în lucrurile firii un dobitoc cu pene, cu patru picioare, ce numai dreapta socoteală deplin ca omul să aibă, acela dobitoc adevărat om ar fi. Așîderea împotrivă, de s-ar afla un dobitoc în doi picioare, cu cap și nas și cu toată alaltă forma omului, numai să aibă aripi și să zboare, iară socoteala și risul să-i lipsească, adevărat dobitocul acela pasire, iară nu om ar fi»³.

O astfel de vieteate, biped, fără pene și aripi («bipes et implumis», spune Swift), întîlnim în *Mărturisirea animalelor* (*The Beasts' Confession*) satiră în versuri compusă

¹ În *Gîndirea* (6, 1923, pp. 113—115)

² *Divanul*, II, LIV, p. 197, II. LXXI, p. 225

³ *Istoria ieroglifică*, op. cit. p. 63

de Decan în 1732.¹ Însă șarja ironică invederează din partea satiricului anglosaxon o viziune total diferită. Patru dobitoace — lupul, porcul, asinul și maimuța — sînt comparate cu omul, dar, în încheiere, reiese că pentru autorul lui Gulliver, în pofida stațiunii sale verticale, « animalul rațional » nu e rațional decît în aparență. Implicat sugerat în parabola vitriolantă din ultima parte a *Călătoriilor lui Gulliver*, foarte limpede explicat într-o cunoscută scrisoare din 1725 către prietenul și confidentul său Alexander Pope, punctul de vedere swiftian împinge amărăciunea și sarcasmul pînă la consecințele ultime: la el masca animală, departe de a fi o deghizare, devine pîrghia unei răsturnări totale de optică, în virtutea căreia ceea ce se impune este, în fond, o redefinire a noțiunii însăși de umanitate: « Mi-am adunat material pentru un tratat dovedind netemeinicia acelei definiții *animal rationale* și vreau să arăt », afirmă Swift, « că nu-i decît *rationis capax*. Pe această mare temelie de mizantropie, deși nu în felul lui Timon [din Athena de Shakespeare], se înalță întreaga clădire a Călătoriilor mele »².

Dar, așa cum a fost cu pertință demonstrat, cifrul acestui manifest, ca și al întregii retorici învăluite din Gulliver (unde, în Țara Houyhnhnmlor, caii sînt superiori odiosului animal cu trăsături umane, omul)³, se află consemnat în capitolul vechilor manuale de logică (cu care Swift prin formație, ca și Canteмир, era bine familiarizat) unde se trata despre gen și specie potrivit aceluiași *Isagoge* a lui Porphyrius, introducînd categoriile lui Aristotel (« în cele cinci glasuri ale lui Porfirie și dzece categorii a lui Aristotel zăbăvind-u-se cu cheia meșterșugului meșterșugurilor — căci loghicăi acest titlu a-i da m-am obicinuit — » zice Canteмир.⁴)

Or, în acele cărți, argumentul atacat de Swift începea cu definiția *homo est animal rationale*, specia irațională aleasă drept clasic exemplu fiind de obicei calul (*animal hinnibile*) « dobitoc nechezător »: consacrată prin uz, formula făcea parte din faimosul « arbore logic » și era reprodușă ca atare în numeroase manuale. După cum afirmă pe drept cuvînt Denis Donoghue, reputată autoritate în materie, « Swift întoarce arborele porfirian cu susul în jos, dînd cailor locul acordat de logicieni omului, iar oamenilor locul dat de logicieni cailor. Așa se face că în țara Houyhnhnmlor, distincția firească dintre creatura rațională și dobitocul lipsit de rațiune e inversată. Caii, pe care Gulliver nu se poate împiedica să-i admire, au luat locul convențional rezervat oamenilor, în timp ce hominoizii, denumiți de Swift Yahoo-i, pe care Gulliver nu se poate împiedica să-i deteste, au luat locul convențional al cailor. Intenția era de a dovedi, printr-o magistrală lovitură strategică, falsitatea vechii definiții potrivit căreia omul era considerat *animal rationale* »⁵.

Șarja satirică swiftiană rămîne astfel nedespărțită de o constantă de gîndire în temelul căreia cele cinci glasuri porfiriene se exprimă, oricît ar părea de ciudat, pe dos, așa cum pe dos, potrivit normelor rațiunii, se manifestau în viața cotidiană și țintele invectivei scriitorului: politicienii epocii și uneltele lor care, prin viciul odios al superbiei și prin lipsa lor de omenie se puneau, de fapt, de-a curmezișul

¹ « Our author's meaning, I presume, is a creature *bipes et implumis*; wherein the moralist design'd a compliment on human kind; for here he owns, that and now then/beasts may degenerate into men. »

² Swift către Pope, în *Correspondence* (ed. by H. Williams) v. III, p. 103, Clarendon University Press, 1965

³ Ronald Crane, *The Houyhnhnms the Yahoos and the History of Ideas in Reason and Imagination*, London, 1962, p. 231—254

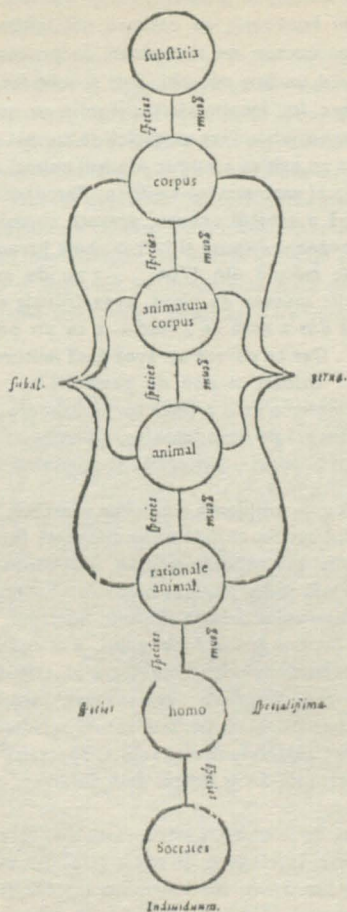
⁴ *Istoria ieroglică*, I, 25

⁵ D. Donoghue, *Jonathan Swift: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, 1969, p. 167

Arborele porfirian în volumul bilingv, grec și latin, *Aristotelis Stagiritae peripateticorum principis Organum*, Frankfurt 1597. ►

CAP. II.

Genus generalissimum.



Ἐπεὶ οὖν ἡ οὐσία αὐτῶν οὐσα, τὰ μὴ δὲ ἐν αὐτῇ οὐδὲ αὐτῇ γένος, ἡ δὲ τὸ γενικώτατον ἔπειτα καὶ ὁ αὐτοθεω-
πας, εἶδος ὧν μὴ ὁ ἐκείνου ἄλλο εἶ-
δος, οὐδὲ τι τῶν τῶν ἐκείνου δύναμι-

Ue igitur substantia, quæ in sum-
mo loco posita est, quia nullū ha-
bet ante se genus, est generalis-
simū illud: ita etiā homo, qui est
species, post quā nō est alia spe-
cies, nec aliquid quod possit di-

esenței umanității: « Împăcarea mea cu seminția yahoo-ilor n-ar fi chiar atât de anevoioasă, dacă aceștia s-ar mulțumi cu viciile și smintelile pe care li le-a hărăzit natura », afirmă Swift, în finalul lui *Gulliver*. « Nu mă tulbur cîtuși de puțin cînd văd un avocat, un hoț de buzunare, un colonel, un nebun, un lord, un cartofor, un politician, un codoș, un doctor, un corupător, un procuror, un trădător și alții asemenea lor: dar dacă văd un boț cu ochi, slut și măcinat de boli care nu-și mai încap în piele de îngîmfare, îmi ies din sărite; și mi-e cu neputință să înțeleg cum de poate sălășlui un asemenea viciu într-un astfel de animal »¹.

Mergînd așadar la ceea ce critica a numit « mitul animal », identificat, cu temei, drept simburile ideologic al sarcasmului swiftian, descoperim, la locul rădăcinilor, frunzișul. Imaginea tardivă a acestui arbore, gravată corosiv în cartea peripețiilor lui Gulliver, o regăsim pregnant expusă și într-o cheie juvenilă, în vestita *Meditație despre soarta unei cozi de mătură* din 1704:.. « nu de mult era o mîndrețe de vîlstar în mijlocul pădurii: mustea de vlagă, avea frunziș și avea ramuri; priviți-l acum. . . E întoarcerea pe dos a ceea ce a fost — e ca un pom cu rădăcinile în sus și cu crengile în pămînt. . . Dar ce părere ați avea dacă măturoiul nostru s-ar semeți cu smocul lui de paie. . . colbuit și plin de prăfărie?.. Dar veți spune: poate coada măturii nu-i decît emblema unui arbore sprijinit în cap; și mai la urma urmei, ce e omul, dacă nu tot o făptură pe deoasealea, o ființă cu facultățile animale mereu călărind rațiunea, cu capul în locul picioarelor, și scurmînd în țărînă? »²

Între Inorog și Gulliver, — embleme simbolice marcînd, la Răsărit și Apus, două stări distincte ale spiritului satiric european, o diferență fundamentală — identificabilă, dincolo de tropi, limbaj sau registru stilistic, în măduva însăși a cugetării celor doi — se lasă așadar surprinsă și din unghiul raportării lor comune la acest loc clasic de referință, tulpina închipuitului arbore filosofic ilustrînd, din perspectivă logică, deosebirea om—animal. Pentru geniul Inorogului, « la cuvînt stătătoriu, la lucruri stărultoriu și la minte neclătitoriu »³, *ființa lucrului*, aristotelica « quidditate » a obiectului atacat, rămîne esențialmente nerăsturnată, încapînd la locul hărăzit ei în chenarele firii: travestiul satirei e pentru el un accident.

Înălțat din paharul unei amărăciuni mai adînci, spectator al unei depravări mult mai grave a umanului, geniul lui Swift înfige, prin Gulliver, tăișul ironiei la rădăcini: el răstoarnă.

Menirea unor alăturări de felul celei întreprinse aici este de a produce reliefuri noi, profitabile, în adîncime, înțelegerii. În acest sens, am aminti o definiție memorabilă a spiritului lui Jonathan Swift, cea formulată lapidar de romanticul Coleridge: « Anima Rabelaisii in sicco » — (duhul lui Rabelais în sălaș uscat)⁴. Firește mai rabe-

¹ *Gulliver*, trad. L. Levișchi, 1959, p. 351

² *Povestea unui polaboc*, op. cit. p. 196—197.

³ *Istoria ieroglică*, op. cit. II, p. 84.

⁴ Citat de D. Donoghue, op. cit. p. 24

Inorogul pe blazonul lui Nicolaus Olahus, gravură de Donatus Hübschmann, în « *Catholicae religionis quaedam capita* », Viena, 1501

laisian atît prin latinitate cît și prin relativa tinerețe de tradiție scrisă din spatele său, Cantemir s-ar putea defini, în această lumină, drept « duhul lui Swift în sălaș mănăstiresc »: policromie de aur, catran, argint, cleștar și rubin, *Istoria ieroglică* ar putea, într-adevăr, îndreptăți o astfel de parafrază.

Dar îndărătul paralelei, ochiul atent surprinde, împingînd cercetarea mai departe, și cîte ceva din conturul a două tipologii de cultură, exprimate aici sincronice în cele două rostiri satirice de excepție. Fără îndoială că satira ca formă de artă a cuvîntului e chemată să dea expresie durabilă unor stări de război a spiritului cu realități potrivnice, intolerabile; pornind de aici vom constata că, prin straturile ei mai adînci, zoomahia Principelui cărturar exprimă, de fapt, condensată, și o componentă distinctivă a psihologiei naționale pe care se cuvine s-o raportăm aici la o fixare heraldică de prestigiu: Inorogul reprezentat pe blazonul altui compatriot vestit, Nicolaus Olahus, înaintaș a cărui diplomă de înnobilitare dată de Ferdinand de Habsburg, scotea în lumină virtutea simbolică a aceluiași Licorn, pus în legătură tocmai cu o



Præsulæ effigiem quisquis depinxit OLAI !!
Vicit Apellæam sedulus arte manu.

trăsătură a spiritului românesc; dincolo de surpriza descoperirii, faptul comportă, credem, prin dimensiunea metaforică implicată, o însemnătate unică: « Se spune că Inorogul este cea mai sălbatică dintre fiare dar și cea mai nobilă », sună remarcabilul text imperial din 1548. « Toate neamurile nobile care au stăpinit cîndva pămîntul au fost viteze și nobile ca Inorogul. Iar printre acestea Românii cei de-un neam cu tine, nu au de fel obîrșla cea de pe urmă. Se știe că ei se trag, într-adevăr, de la Roma, Cetatea stăpină a împăraților, fiind așezați în foarte bogatul ținut al Daciei, numit Transalpina, spre a stăvili năvălirea vecinilor vrăjmași în provinciile Romane. Iată de ce, pînă în ziua de astăzi, pe limba lor, se și numesc Romani. Inorogul înseamnă așadar noblețea, dar totodată lstețimea spiritului tău. Căci ceea ce la fiară este asprime, la om este tărie, înzestrare prin care neamul tău, care a dat naștere multor căpitani vestiți, este binecunoscut — printre ei Ioan Huniadul, tatăl marelui crai Matiaș și înșiși strămoșii tăi ». ¹

Or, în fabula ce constituie, la Cantemir, tărîmul predilect de desfășurare pentru acest simbol al « tăriei inteligente », ceea ce se cuvine remarcat este că animalele nu se sfîșie în clonți, ci luptă în argumente. Războinicul Monoceros dă bătălia cu dușmanul său înaripat într-o imagine superbă prin finețea și discreția liniilor, cadru fugăr în care pasărea neagră vrăjmașă e biruită de lumina, ca de fulger, emanată de miraculosul Licorn. . . Spre deosebire de el, spiritul belicos al lui Swift — atît în turniruri mai abstracte cît și ori de cîte ori coliziunea îmbracă forme plastice, cumva asemănătoare celor de basm viu întîlnite în fabula cantemiriană — nu se sfîșie să strivească, să străpungă și să șintuie cu lancea în zid. . . Satira românească contemporană cu *Povestea polobocului* este, prin comparație cu ironia lui Swift, nu numai scutită de tăișuri și ascuțituri, dar și, într-un mod propriu și foarte tipic, îndrumată prin iscusite stăvilare într-o prelungă, eficientă și diplomatică *d e z b a t e r e* între părți. . . Mai dur, mai perfid, spiritul care planează asupra aventurilor lui Gulliver, este, pînă la urmă, implacabil. Desigur, obiectul asupra căruia își vărsa focul Decanul se deosebește de ținta asupra căreia, insidios și malițios, își arunca năvodul Prințul Moldovei. *Difficile est saturam non scribere*; una, însă, era înfierarea minciunii, trufiei, jafului și a celorlalte năravuri sîngeroase practicate de cîrmuitoarii Engliterei coloniale; alta, veștejirea apucăturilor venale, de meschină lăcomie, ale boierimii pefanariote, lîngă gurile Dunării. Dincolo de circumstanțe neasemănătoare de acest fel, ceea ce putem desprinde din satirele celor doi este, aici, și un anumit profil al geniului literar național în ipostază biruitoare.

Fără egal la timpul său în emisfera vestică, practic, funcțional, — din spatele măștilor asumate lovindu-și ținta fără greș, — spiritul lui Gulliver răscolește cîmpul de bătaie, seamănă teamă printre dușmani, grație gazetei și pamfletului în tiraje record, se amestecă insidios printre dispozitivele de atac ale istoriei propriu-zise, joacă un

¹ Hurmuzachi, *Documente*, București, 1894, (vol. II, 4, p. 437—442)

rol real și eficient între bombarde și încrucișarea flintelor.

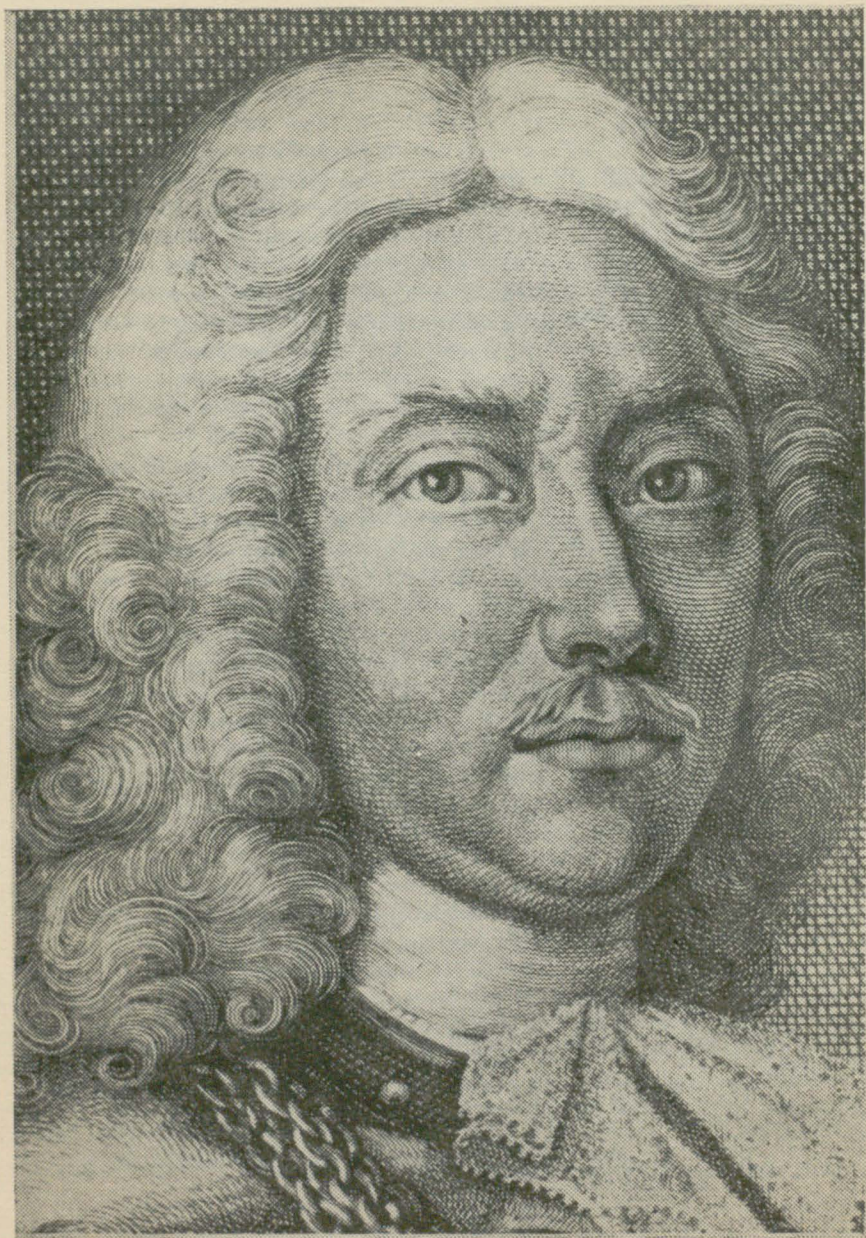
Fără egal în emisfera răsăriteană, Inorogul fabulei noastre ieroglifice calcă mascat — în același moment istoric — pe un tărîm nevăzut al spiritului: din teatrul frământat al întâmplărilor Țării Românești și Moldovei, — unde un călător străin ca Athanasie Condoidi descoperea, uimit, la 1710, că nu erau de găsit « nici lexicoane, nici hîrtie, nici condeie, nici călămări și nici cerneală » — el știe să culeagă, în tăcere și răbdare, arvună de nectar și fiere pentru zilele — albe și negre — de mai tîrziu: netemută de potrivnicii ei, neprețuită și nerăsplătită, *Istoria Ieroglifică* se așează însă, în matca spiritului românesc, cu aceeași forță și uriașă discreție care au fost, din totdeauna, semnul prezenței noastre neclintite la vatră. Astfel o descoperim astăzi. Iscată fără surle și trîmbiți, pe un teren unde, datorită călușelor și celorlalte zăcnici cunoscute, (« Nu stăm de scrisoare ce de griji și suspine » — Miron Costin) literele nu fuseseră semănate decît cu parcimonie, această biruință a scrisului nostru poate fi, cu folos, alăturată celor mai bune momente ale genului din secolul cînd a fost scrisă, și, în primul rînd, momentului gulliverian.

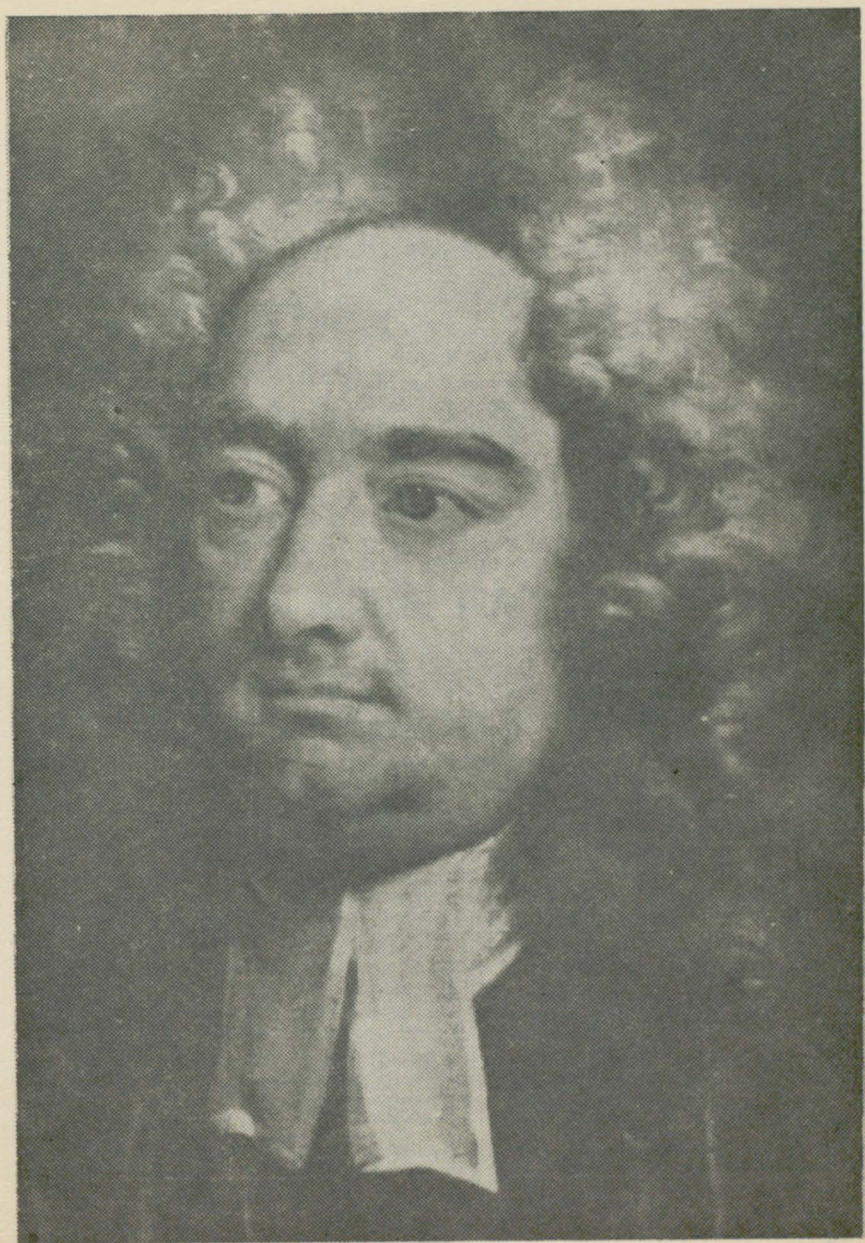
Căci admitînd principiul după care opera literară poate fi apreciată, peste timp, și ca o lume în sine, univers de semne guvernat de legile unei construcții interioare, neatîrnat, în imediat, de factori aleatorii, ca cel al întîrzierii sau grăbirii iradierii largi prin copii sau tipar (în acest sens: zăbava operelor mari ale antichității, recepțate plenar abia după Renaștere) — Inorogul lui Cantemir, îndelung nedreptățit prin necunoaștere — rămîne totuși, prin noblețea nașterii și în pofida asincroniei difuzării, un monument de cea mai mare relevanță, dezvoltînd, tocmai prin proiectarea sa într-un context mai larg, trăsături distinctive unice. La scara țărilor și veacului lor, magiștri și unul și altul în arta cuvîntului mușcător, Swift și Cantemir, alăturați și contrastați aici într-o fugară însăilare de repere, oglindesc într-adevăr, la două margini ale continentului, două modalități superlative ale inteligenței satirice; în jocul dublei lor scînteieri deslușim astăzi conturul unei neștiute punți, aruncată, spre mîndria noastră, ca un provocator paradox decalajelor părelnice, cronologiilor, nu o dată vitrege și arbitrare, din istoria culturii Europei.

Dimitrie Cantemir: portret din ediția londoneză (1734) a *Istoriei Imperiului Otoman*. ▶

Jonathan Swift: portret de Charles Jervas, din epoca *Jurnalului pentru Stella* (1710 – 1713) ▶▶

Leul, cameleonul și lupul, gravuri de Peter Boel (sec.XVII) ▶▶▶







Simbolica în ISTORIA IEROGLIFICĂ

« Istoria ieroglifică » este una dintre acele cărți ale literaturii noastre vechi asupra cărora cercetătorul modern se simte dator să zăbovească îndelung, încercînd să descifreze, în polisemia caracterelor zugrăvite, mereu inedite interpretări posibile. La începutul și apoi la sfîrșitul romanului, autorul însuși oferă « o scară » și « o cheie » pentru simbolurile zoomorfe ale scrierii sale. Concepută în contextul epocii ca o operă aporetică, « Istoria ieroglifică » apare și astăzi încă, în ciuda exegezelor de prestigiu cărora s-au consacrat generații de cercetători, ca un sistem de simboluri ale căror referințe pot inspira fațete încă nebănuite ale interpretării.

Problema semnificației acestor simboluri se poate pune—credem noi—din nou, plecînd de la premise în genere constatate. Amintim, astfel, datele originalei paidei, specifice eruditului principe român, care, constituie în epocă o sinteză excepțională de elemente heteroclite. Scolastica bizantină, învățătura umanistă occidentală și cea orientală și islamică se întîlnesc cu învățămintele și deprinderile cărturării românești¹. Spre deosebire de celelalte scrieri istorice, monografice ori de speculație filozofică și etică, « Istoria ieroglifică » este, înainte de toate, o operă artistică structurată de un spirit mito-poetic care dovedește o mare tensiune a fanteziei în combinarea și potrivirea de situații și caractere de certă originalitate și pregnanță literară. De aici rezultă și impasul exegezei care a încercat să identifice, în mod eronat, posibile integrări ale romanului în modelul *Etiopicelelor* lui Heliodor, ca imitație a acestuia, plecînd de la răstălmăcirea uneia din rarele trimiteri explicate

¹ cf.: P. P. Panaiteșcu, *Dimitrie Cantemir, viața și opera*, Ed. Acad. 1958, p. 40 ș. u.; P. Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, București, Minerva, 1972, pp. 14—20, plecînd de la considerații indeosebi ale lui G. Călinescu, *Istoria literaturii române* p. 47 ș. u.

ale autorului la antecesorii săi¹. În realitate, așa cum a arătat pe bună dreptate P. P. Panaitescu, trebuie remarcat în primul rând caracterul de pamflet politic, de istorie secretă (aporetică) declarat nemijlocit de către Cantemir însuși, în care se află expresia unor sentimente politice și sociale împreună cu o observare incisivă a caracterelor și evenimentelor timpului.² Nu mai puțin s-a remarcat cu aceeași judiciozitate că « Istoria ieroglifică » este prima scriere beletristică în românește,³ că este vorba de o formulă de mare originalitate, în care după expresia lui George Călinescu, « romancierul s-a complăcut în ficțiune »⁴.

Și într-adevăr, nu există, nici nu poate exista un model cu valoare arhetipală pentru un roman al cărui specific s-ar putea defini ca fiind înrudit cu tipul de alegorie medievală ce culminează cu *Divina Comedie* dantescă. Ca și opera marelui florentin, « Istoria ieroglifică » se naște din sentimentul unei puternice trăiri în contextualitatea socială și politică. Ca și despre *Divina Commedia* se poate spune, pe drept cuvânt, că romanul lui Cantemir « este rezultatul amărăciunii acestor ani de suferință etc. »⁵ Ceea ce se traduce în plămuirea unei lumi alegorice cu travestiri zoomorfe în care, în limitele unei corespondențe ce facilitează hermeneutica termenilor nominali, fantezia și pasiunea transfigurează estetic inedite ecuații pe care Cantemir le stabilește cu rigoare între evenimentele politice (de pe scenă și din culise) și cadrul sensibil al lumii animaliere. Aceasta din urmă este o lume familiară cititorilor din secolul al XVIII-lea care se oprea încă cu interes asupra *Bestiariilor* și *Fiziologilor* care-și aflau corespondență atît în textele biblice cu caracter apocaliptic sau gnostic, cit și în cărțile populare care colportau modelele fabulistice sau românești din India și din Orientul arab.⁶ Citind « Istoria ieroglifică » observăm cu surpriză cum eruditul principe transmută caractere etice și politice în tropisme și deprinderi instinctuale zoomorfe, naturale cele mai multe, fanteziste și simbolice celelalte. El stabilește corespondențe a căror formulă generică este consacrată de tehnica amintitelor scrieri fiziologice și fiziognomice. Cantemir se înscrie cu toată ființa în actualitatea politică și socială a Țărilor române, întocmai cum

¹ cf. N. Iorga, *Istoria literaturii române*, vol. II, ed. II-a, Buc. 1926, p. 398 și I. Minea, *Despre Dimitrie Cantemir*, Iași, 1926, p. 32, plecînd de la pasajul din *Istoria ieroglifică*, I, 4-5, ed. Panaitescu-Verdes.

² cf. P. P. Panaitescu, op. cit. p. 80, care asociază sensurile *Istoriei* cu scrierea bizantinului Procopie din Cezareea, autorul *Istoriei secrete* a curții împăratului Iustinian, ceea ce este numai parțial justificabil.

³ textual: « este prima scriere beletristică în românește, prima scriere care nu mai era nici predică bisericească, nici letopisesc » (ibidem, 90)

⁴ G. Călinescu, op. cit. p. 44

⁵ Citat din P. P. Panaitescu, op. cit. p. 75. A se vedea și comentariul lui P. Vaida, op. cit. p. 93, care insistă asupra aspectului imediat și social al operei cantemirești.

⁶ A se vedea N. Carotjan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, p. 188-194; de asemenea M. Gaster, *Il Physiologus rumeno*, in *Archivio glottologico italiano*, X, 1886; Al. Piru, *Istoria literaturii române vechi*, Ed. Didactică, Buc. 1971, vol. 1, p. 228. Există o milenară tradiție a reprezentării alegorice animaliere ca oglindă a a caracterologiei umane, care datează din timpul lui Hesiod, Simoniade din Amorgos, continuîndu-se cu fabulistica esopică, interferînd cu marea carte a fabulelor care este *Panictantra*. O sistematică zoologică întîlnim în Aristotel, în *Historia animalium* și *De partibus animalium*, mult îmbogățite de succesele apocrife elenistice ori medievale. La fel de importantă este cartea a VIII-a a *Istoriei naturale* a lui Plinius maior. La acestea se adaugă, pe măsura amalgamării în creații compozite cu valoare simbolică, multe elemente fabuloase din mitografia persană, mesopotamiană ori ebraică. Apocrifele și apocalipsele biblice întăresc aplicația morală a tablourilor cu animale. Așa se ajunge la formula *Fiziologului* oriental sau apusean. Cităm, de pildă: *Physiologus*, ed. F. Sbordone, Milan-Genova Roma-Napoli, 1936 atribuit retorului Didymus din Alexandria, sec. IV. e.n. și manuscrisul B. A. a RSR nr. 1436, cu traducerea din greacă a acestuia.

Astfel, fiecare rubrică a *bestiariilor* medievale conține inițial o descriere mai mult sau mai puțin exactă și tendențioasă a caracterelor animalului, din care nu lipsește elementul pitoresc, urmată de aplicarea moralizatoare, decodificîndu-se fiecare din tropismele animalului în metehne sociale, sau în trăsături etice semnificative. Desigur că artificialul abundă, dar trebuie reținut că din atare surse s-a născut *Romanul Vulpoiului*.

Dante, cu secole mai înainte se aflase angajat cu ardoare în luptele intestinale ale Italiei trecentiste. Numai că negrii, în cazul « Istoriei ieroglifice » sînt partizanii Brîncoveanului, și deopotrivă oamenii Porții otomane iar albi, sînt Cantemireștii, cei însuflețiți de sentimente patriotice și nobile. Desigur că timpul evenimentului politic alegorizat este mai redus și ca atare mai concentrat în *Istoria ieroglifică*.

Într-adevăr timpul de referință măsoară aproape 20 de ani de rivalitate între Muntenia și Moldova, între Vultur și Leu, aflate, cea din urmă sub epitropia de drept dacă nu și de fapt a Cantemireștilor, familia de Inorogi iar cea dintîi sub Brîncoveanu. Pe primul plan, se află peripețiile ultime ale acestui conflict, al căror erou este Inorogul însuși. Anecdotică de prim plan este foarte detaliat redată, cuprinzîndu-se în cadrul convențional, de obediență epică al celor 12 capitole ale romanului. Ca și în cazul discursului epic homeric sau vergilian, de la un capitol la altul impresia de continuitate se întreține creîndu-se aparența unei durate de zile și nu de ani. Cu excepția excursului retrospectiv către originea luptelor care, plasat, ca și în epica clasică în toiul conflictului, intenționează o elucidare a pozițiilor și a caracterelor aflate în confruntare. Astfel, între soborul de la Cetatea Deltei a divanelor celor două țări și tratatul de împăcare între Inorog și Corb timpul este suficient de concentrat, tensionat fiind de intensitatea conflictului susținut pe parcurs.

Este de mare interes efortul de ingeniozitate al autorului în stabilirea de travestiri alegorice adecvate referențialului politic ori social.

Și în această privință fantezia autorului conlucrează în mod fericit cu erudiția acestuia. Se descriu, cu lux de detalii și în deplină cunoaștere a istoriei naturale, animale existente și reale, cum sînt: lupul, cameleonul, vulpea, liliacul, camilopardalul, ori se combină cu mult tîlc caracterele animaliere, ca în cazul struto-camilei. Descrierea obiceiurilor animalelor, a vînatărilor lor alunecă uneori din domeniul erudiției sau alegoriei în cel al bucolismului, al povestirilor autohtone despre animale. Este cazul celor două povestiri ale vulpii despre priceperea la vînat a lupului, ori al povestirii cu mult tîlc al Brehnăcii pe tema luptei necurmăte a animalelor, *bellum omnium contra omnes*. Deși, în cazul celei din urmă, sîntem tentați să identificăm un vizibil model în Panciatantra¹. Particularitățile fizionomice, urmînd în aparență litera istoriilor naturale capătă de fapt substanță gnomică și satirică, conturînd o paradigmatică pozitivă sau negativă. Din acestea se constituie veriga cea mai importantă pentru tîlmăcirea în simboluri a evenimentului social și politic subiacent. Ori, tocmai în această privință considerăm că se pot inaugura încă alte posibilități de interpretare sistematică și consecventă a simbolurilor « Istoriei ieroglifice ».

Mai presus, însă, de o imediată corespondență simbolică, universul animalier din « Istoria ieroglifică » se relevă ca avînd valori paradigmatică ce depășesc cu mult interesul restrîns al bestiariilor ori al fabulisticii medievale occidentale sau orientale. Recunoaștem în roman componentele implicite ale unui sistem încă nu destul de bine definit de arhetipuri literare și mitografice, alături de componente etice și psihologice care depășesc considerabil contextul frămîntărilor politice de la începutul secolului al XVIII-lea. Ori tocmai în aceasta stă valoarea absolută, ca text literar de mare profunzime și maturizare estetică a *Istoriei ieroglifice*. Tot astfel,

¹ A se vedea « Ziua I », povestea a opta, despre leu și iepure, în ediția Panciatantra, trad. Th. Simenschi, BPT, 1969

valoarea *Divinei Comedii* se află mult dincolo de interesul nemijlocit al luptelor dintre ghelfi și ghibelini, dintre papalitate și cezarism.

Pe de altă parte, simbolică « Istoriei ieroglifice » se poate descifra și cerceta ca o structură piramidală bipolară (idealitate eroică în contrast progresiv cu abjecția tiranică) în care regăsim, într-o formulă combinatorie, arhetipuri mitografice universale, investite cu valențele umaniste ale alchimiei și eticii specifice Evului mediu și Renașterii europene. În acest sens vom vedea cum evoluția Inorogului ori a Corbului în cursul « Istoriei ieroglifice », îndreptățește recunoașterea imagisticii alchimice ca semnificant al valorilor exemplare și anti-valorilor așezate într-o formulă cu totul inedită de către Dimitrie Cantemir.

Se poate considera că Istoria ieroglifică este configurarea narativă a unei comedii de tipul celor generate în Evul Mediu, în care se reprezenta dramatic și simbolic lupta celor două principii, *Binele* și *Răul*. Într-adevăr, în *Istorie*, lupta celor două principii este la fel de implacabilă și lipsită de echivocuri ca în orice alegorie dramatică moralizatoare. La o atare elucidare ne îndeamnă și identificarea la care recurge Cantemir în câteva momente semnificative, a « teatrului lumii », ca scenă cuprinzătoare în care se petrece evoluția personajelor travestite ca « dobitoace platonicești » conform mijloacelor specifice alegoriei.¹ Trimiterea cea mai plauzibilă, dată fiind și reiterarea termenului, anume « teatrul politic » al lui Nicolae Mavrocordat, este către motivul « *Theatrum mundi* » de sorginte antică și preluat de cultura literară și religioasă medievală. Aici a suferit o deformare adaptându-se la mecanismul providențial și conjugându-se cu motivul biblic « *vanitas vanitatum* ». Ideea pedepsei și a grației divine respectând liberul arbitru uman, subiacentă în « *Istorie* » se deduce din același principiu.

În acest cadru bine determinat al « teatrului lumii » se desfășoară două serii dramatice dintre care prima, aflată pe primul plan, este menționată reprezentare alegorică a luptei lui Cantemir cu partida Brîncoveanului. Cealaltă serie este un succedaneu parabolic și filozofic al celei dintîi, întocmai cum în drama antică corul reia și substanțializează fabulația dramatică de pe prosceniu, interpretată de personaje singularizate. Tot așa, în timp ce evenimentele se derulează liniar și progresiv într-un cadru mai larg — adunările cele două de la Cetatea Deltei —, ori mai restrîns, de pildă în interiorul Cetății Epithimiei, întîlnirile dintre Cameleon și Șoim, Inorog și Cameleon etc. — seria parabolică transcende timpul și spațiul scenei. Ea se relevă în excursurile care retardează tot timpul acțiunea propriu-zisă. În aceste excursuri distingem o parte introductivă, de meditație și reflexie morală-filozofică, urmată de ilustrarea paradigmatică care capătă valoarea de mit, datorită generalității și tipicității procesului implicat. Este cazul *cuvîntării liliacului*, al *cuvîntării risului*, unde se derulează cea mai barochistă digresiune a romanului, povestirea Camilopardalului despre Capiștea Pleonexiei. Cuvîntarea și meditația liliacului sînt exemplificate prin apologul despre corăbier și dulf. La fel, discursul Vulpiei, mai pragmatic, comportă cele două povestiri cu tilc despre vînătorile lupului. Cuvîntarea prudentă a Brehnaciei « către tot teatrul » în progresul în tensiune al povestirii prefigurează deznodămîntul vînării Inorogului, cînd acesta din vînat este pe cale de a ajunge vînător. Către sfîrșitul romanului, de fapt în punctul culminant, dat de iminența prinderii Inorogului, se povestește visul Cameleonului,

¹ De pildă, la începutul *Istoriei* se folosește termenul cu privire la adunarea din Cetatea Deltei, a divanelor celor două monarhii: « Neamul liliacilor În teatrul lumii » (I, 212), reluîndu-se mai jos, la I, 250: « povestea Brehnaciei către tot teatrul », în care elementele relatării surprind tocmai mecanismul inexorabil al dramei mereu reiterate ce se petrece pe scena lumii: *bellum omnium contra omnes*, după formula umanistilor, sec. XVII. Aceeași morală are și fabula indiană din *Panciatrantra*, menționată mai sus: biruința celui asuprit asupra asupritorului său.

care este tălmăcit și răstălmăcit în trei rinduri, atribuindu-i-se de fiecare dată alt mesaj, potrivit cu aderența la Bine sau la Rău a celui ce-l interpretează. Visul este axat pe o imagistică alchimică de mare sugestivitate, realizând o adevărată sinteză a simbolicii prezente în roman. Așadar rostul excursurilor parabolice este de a explicita și comenta drama ce se petrece pe primul plan. Aceasta din urmă s-ar putea intitula: *Patimile Inorogului, simbol al Binelui și virtuții prigonit de animalele simbolizând Răul și viciile sociale și morale, Corbul, Cameleonul, Risul, Crocodilul etc.*

După cum s-a arătat, metafizica lui Cantemir avind încă temeuri religioase creștine cunoaște o pătrundere masivă a elementelor unei metafizici laice, de sorginte umanistă, antică sau modernă.¹ După părerea noastră, cele dintii au o importanță mai mare decât li s-a dat pînă acum și se integrează în mod evident în simbolica romanului, fiind ca atare ușor de detectat. În primul rînd, dihotomia spirit/trup, loc comun al reflecției antice și creștine dovedește un fundament platonician transparent într-o formulare ca « monarhia din pieptul muritorilor » ce traduce « endon politeia » din « Statul platonician ». Cele două entități sînt calificate conform eticii platoniciene, de reelaborare neo-platonice și după toate probabilitățile manicheană, drept antinomice, spiritul fiind « unul mai mult decât firesc și oarece creșc și dumnezeiesc » iar trupul : « altul mai gios și mai puțin decât firesc și oarece ceriului și firii împotrivă » (II, 39). Spre deosebire de etica socratică asupra echivalenței : cunoașterea Binelui = facerea Binelui, Cantemir se păstrează în litera dogmei creștine, avînd o intransigență pauliană : « vād ceea ce este bine dar urmez ceea ce este rău », (I, 261). Evident că teza liberului arbitru, formulată ca « voia slobodă », (II, 39) este implicită. De aici rezultă caracterul implacabil al ciocnirii contrariilor Virtute/Viciu. În speță, resortul conflictului dintre Inorog și Corb este dat de firea structurată de răutate și ambiție politică a Corbului. Acesta din urmă nu ascultă de sfaturile oraculare ale Brehnăcii. Putem de altminteri identifica în caracterul Corbului trăsăturile tiranului detestat de o îndelungată tradiție antică continuată de moderni. Principiul de guvernare al Corbului este o versiune a faimosului dicton voluntarist : « Sic volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas », definit de Cantemir drept « pravila stăpînului asupra supușilor ».

Putem identifica și alte similitudini de concepție, în speță condiția umană, ne-socratică, a « Istoriei ieroglifice » se întîlnește cu sensul tragicului din literatura presocratică, pînă la o anumită limită, anume în măsura în care putem vorbi despre un hybris specific personajelor romanului și despre providențialitate în tragedia eschileană și în « Istoriile » herodotice. Și într-un caz și în celălalt peripeția dramatică cunoaște un demers similar. Astfel, « povestea corobierului și a dulfului » tradusă la cheie ca « Patima avutului după cuvîntul cel bun al săracului » își are arhetipul în faimoasa povestire herodotică despre Solon la curtea lui Cresus. Mai departe, sfaturile Brehnăcii și ale Șoimului adresate Corbului reiterează motivul înțelepciunii solonice. Și unele și celelalte sînt la fel de zadarnice, întrucît aflarea Binelui nu atrage după sine și urmarea lui, întocmai cum Cresus desconsiderase avertismentul lui Solon.

Povestea Brehnăcii către tot «theatrul» poate fi considerată o corespondență fabulistică a ciclului istoriei despre mărirea și căderea lui Cresus și a lui Cyrus cel mare. Modelul indian pe care-l atribuim fabulei nu infirmă ideea, fiind vorba de un mecanism universal care a găsit la un moment dat o expresie parabolică, putînd

¹ cf. V. Căndea, Studiu introductiv la « Divanul » EPL, Buc. 1969, p. 50 ș.u.; P. Vaida, op. cit. p. 59 ș.u.; Dan Bădăraș, Dimitrie Cantemir și Van Helmont în *Cercetări filozofice*, 1969, I, argumentează influența unitarianului Wyszowski asupra lui Cantemir, marcînd însă și influența erasmice (natura bună a omului), idee asupra căreia vom reveni. În cele ce urmează ne vom referi numai la ideile Istoriei din motive de economie a lucrării.

fi ilustrat de nenumărate variante. Ca și în textul herodotic, în fabula indiană și în cea cantemirească, pînă la irosirea finală, se succed serii de antagoniști animați de vanitatea unor ambiții de domnare (epithymiai, în lexiconul grec etic și politic). De fiecare dată se petrece în mod ireversibil o spectaculoasă *peripeteia*, de proporții cvasi-miraculoase: disperarea (apelisia) operează minuni de vitejie, iar trufia (authadeia) duce la pieire.¹ Ilustrativă pentru această moralizare este alegoria răscoalei munților și dealurilor contra pădurilor și stîncilor, explicată la cheie drept « răscoala ienicerilor contra sultanului ».

Lozincă acestei răscoale: « unde ne sînt rădăcinile, acolo vîrurile, și unde ne sînt vîrurile acolo rădăcinile să ne mutăm », (I, 127) are o rezonanță socială revendicativă ce face să pălească motivul providențialist implicit de Cantemir, de obicei, în atare situații. De fapt exemplul cel mai concludent l-ar constitui imaginarea și dorita revoltă a tăunilor, albinelor și muștelor împotriva jigăniilor după numirea Strutocamilei epitrop peste țara Leului².

În acest fel, sensul providențial, obligatoriu în peripețiile Comediei alegorice medievale, tinde să se convertească în teză justițialistă, să exprime o revendicare politică radicală. Nu mai puțin, mesianismul dantesc comporta un mesaj politic bine conturat.

De motivul catastrofelor politice se leagă în « Istoria ieroglifică » imaginea fortunei, uneori numită ca atare (de pildă în I, 65) alteori asimilată *norocului*, (I, 122). Se vorbește despre instabilitatea fortunei în termeni care înrudesesc conceptul cu cel vehiculat în Renașterea italiană, anume *fortuna, occasione* din scrierile lui Machiavelli. Se poate vorbi despre prezența unei dialectici a acțiunii omenești și a *norocului*³; aceasta se relevă ca dramatică în cazul oprîmării eroului, a punerii la grea încercare a virtuții acestuia, așa cum se întîmplă cu Inorogul care se plînge de *nenorocul* mereu potrivnic reușitei acțiunilor sale/ (II, 134). Și totuși *fortuna* este desconsiderată și nu magnificată precum în scrierile umanistilor italieni care nemaicrezînd în Providență concepeau ca dominant rolul fortunei. În acest sens, este semnificativă întru-chiparea *norocului* în chipul schimbător, cu o mie de fețe al *Hameleonului*, personajul prin excelență negativ al romanului. El este identificat de Inorog drept chipul *nenorocului* său.

Aflată la același pol al negativului, imaginea bodzii Pleonexia, întru-chipare a lăcomiei, amintește de plămuirile apocaliptice. În speță este vorba de simbolul lăcomiei de bani a Porții otomane, așa cum Desfrînata ce păcătuiește cu regii pămîntului din Infernul dantesc este un simbol al Papalității lacomă de putere temporală. Incidental se poate identifica o satiră a alchimiei în chipul bodzii cu atît mai mult cu cît, în alt context, vorbindu-se despre epithymie, este arătată ca *didascală a alchimiștilor* (I, 60). Pleonexia are « scaun defoc, cuptoraș de aramă, la chip este veștedă și găbigioasă », ceea ce contextual ar putea fi interpretabil ca o imagine a procesului de transmutare de la erythosis la xanthosis, a treia respectiv și a patra fază în metamorfoză în aur a ingredientelor ce se combină în cuptorul alchimic. Nesațul de aur este simbolizat prin Filohrisis, preotul bodzii, eventual alchimistul degradat de lăcomia aurului.

De o descriere mult luxuriantă și barochistă se bucură cetatea Epithymiei și mai ales capîștea bodzii Pleonexia, care ar corespunde Babilonului biblic sau noului

¹ « Ce de multe ori puternicii în puterea sa mai mult decît să cade bîzîndu-se... preste roată nădejdea ce nu nădăjduiesc li se întîmplă » (I, 197); « Ce precum apelisia de multe ori mari vrednici lucrează, așe alfhadia singură cu sabia sa capul își retează ». (I, 255)

² Din *Istorie* lui Herodot se poate cita revolta perșilor aflați în robia medă, semnificativ adynaton utilizat ca exemplu și de Machiavelli în exhortația sa pentru eliberarea Italiei de barbari (II *principe*, cap. 26); de asemenea narațiunea bătăliei de la Salamina din același text.

³ cf. P. Vaida, op. cit. p. 119.

Babilon, Roma din scrierile polemice anti-papale, începînd, desigur cu Dante, pînă la autorii de satiră din timpul Reformei. Pe zidul templului Pleonexiei sînt zugrăvite scene caracteristice pentru abuzul tiranic al Porții otomane, și în genere pentru înclinația naturii umane pervertite de lăcomie. Acesta este și rostul descifrării la cheie a Epithymiei ca « inima, omul lacom, lumea », sub semnul echivalenței stabilite de Platon, cu milenii înaintea, în *Statul*, între principiile apetenței intrinsece atît individului uman cît și cetății. Ajutătoarea Epithymiei este Pizma care-și află, la rîndul ei, un simbol în fîntînile din care Cupăreștii scot apa de sînge (II, 7 ; 111). Deopotrivă, în etica și psihologia platoniciană, *Epithymia* cu corolarul ei, *Pleonexia* și *Phthonos* sînt cele două instincte negative și anti-sociale care se combină în *philautia*, egoismul tiranic, concept la fel de utilizat de Cantemir în « Istorie » ; cele trei note negative sînt specificate naturii umane, guvernămîntului și firilor umane aflate sub semnul Corbului.

Printre scenele zugrăvite pe zidul capîștei Pleonexiei aflăm vînaătoarea oii de către lup și vînaătoarea filului de către oameni. Cea dintîi este reluată în povestea vulpii despre priceperea și înțelepciunea lupului, iar cealaltă este descifrată la cheie ca « meșteșugul Porții spre lucrarea lăcomiei ». De remarcat, însă, cum amîndouă motivele capătă o replică antinomică, în afara lumii Epithymiei, eventual la polul opus, în lumea virtuții desemnată în mod constant de Cantemir prin *vrednicie*. Astfel, vînarea oii de către lup devine vînarea lupului de către oaie, de către probatosul care este Constantin Cantemir. Vînarea Inorogului, echivalînd cu patimile acestuia, se termină cu biruința uimitoare asupra tuturor cursurilor și urzelilor de moarte ce i se întind. Aceste lucruri devin posibile prin existența reversului lumii Epithymiei, în care se întîmplă în mod necesar și providențial *Biruința binelui și virtuții asupra Răului și a viciului*.

Lumea de elicită a Comediei își arată existența și intră în agon cu lumea damnată. Anticipînd, așa cum am văzut mai sus, prin momente parabolice acest agon, Cantemir uzitează tipul de *peripeție imposibilă* — *adynaton* — al lumii răsturnate, motiv universal ce-și are originea în satira antică și ilustrarea cea mai cunoscută în Bucolica a VIII-a vergiliană¹. Cu deosebirea că răsturnarea lumii este, în acest caz o reșezare a ei pe temeiurile Binelui. Pe Scena teatrului lumii animalele purtătoare ale virtuții intră într-un agon inegal și eroic cu cele care gravitează în jurul Epithymiei. Biruința Binelui poate fi anunțată sub vestmintul unei maxime de inspirație religioasă ; « nici meșteșugul pe fire, nici voia slobodă dreptatea și răsplată cerească pînă în săvîrșit a birui nu pot ». Mai general, însă, se enunță artifiiciul « *deus ex machina* » care conferă dramei așteptata turnură fericită de comedie, astfel exprimată : « dreptatea toate biruiește și adevărul decît toate mai tare este strîmbătatea și lucrătorul ei pururea vîptul căii sale mîncîcă și băutura toapsăcului său bea »/. (II,63). Inexorabilitatea acestui final rezultă și din faptul că, în focul polemicii politice în care se află angajat, Inorogul recurge la tonuri oraculare, învăluind prezidiile sale politice, de altfel tulburător de bine inspirate, într-un vestmînt gnomice și profetic de factură biblică². Arma polemică este îndreptată împotriva castei boierimii din care nu exceptează aproape pe nimeni. Cantemir vede în lupta anima-

¹ A se compara : Nunc et oves ultro fugiat lupus (sic lupta probatosului cu lupul) aurea duras/mala ferant quercus, narcisso floreat alnus... (v. 53 și urm.) cu : « furnica cu șoarecele, șoarecele cu mița, mița cu dulăul, și dulăul cu leul război firea a face li îndeamnă », II, 97. A se vedea un comentariu al acestui topos universal în E. R. Curtius *Evul mediu latin și literatura europeană*, ed. Univers, 1971, pp. 115 ș.u.

² A se vedea, de pildă, la pag. 251, vol. I, introducerea filozofică pe tema fatalismului providențialist, la povestirea Brehnaci ilustrată cu fabula despre « *bellum omnium contra omnes* » din lumea lighioanelor. Înțelepciunea solonică se conjugă cu simțul acut al dreptății, conferind sentințelor principelui moldovean caracterul de profeții de mare gravitate.

lelor confirmându-se un principiu social justițiar și compensatoriu, după cum am văzut, de sorginte antică elenică și orientală, care se lasă exprimat în morala fabulistică de felul sentinței « o lighioană înghite pe cealaltă ». În acest sens, Cetatea Epithymiei se identifică pe de-antregul cu *theatru lumii*.

În cuprinsul romanului, descoperim abia târziu, către momentul culminant, celălalt pol care se opune cetății Epithymiei, refugiul virtuții care se petrece în singurătatea Inorogului, precedat în această situație privilegiată de părintele său. Până a vorbi despre inorog, virtutea este căutată în mod surprinzător sub chipul umilinței, potrivit ideii despre « sancta simplicitas » din care nu lipsesc note din doctrina cinicilor, pusă în eternă circulație de faimoasa anecdotică referitoare la confruntarea dintre Alexandru și înțeleptul Diogene.

Este vorba, în afara scenelor solonice de felul colocviului Brehnaci cu Corbul, în special de discursul Liliacului « către tot *theatru lumii* » când mica jiganie îndrăznește să înfrunte adunarea marilor jigării și a păsărilor, punându-le în față oglinda realității.

S-ar părea că, în aceste momente de început ale acțiunii, kalokagathonul este inexistent, dacă nu și negat ca posibilitate. Într-adevăr, din adunarea de la Cetatea Deltei nu se evidențiază niciun personaj cu statut eroic, cu excepția nu tocmai sigură a lupului, care face notă discordantă printre celelalte animale, reprezentări deopotrivă negative. În realitate, singularizarea lupului în contextul discordiei și urzelilor din jurul detronării Vidrei și înscăunării Strutocamilei, prezentate de altfel în cele mai caricaturale trăsături, pregătește intrarea în scenă a Inorogului. Simțită încă din timpul celor două soboare, drama Inorogului începe să se facă cunoscută abia către sfârșitul cărții a III-a, în urma pomenirii sale directe de către Liliac, ca singur candidat meritoriu la tronul epitropic al Țării Leului.

Intrarea în scenă a Inorogului se petrece abia la începutul cărții a V-a, într-un moment critic : anume după înfruntarea solonică a Corbului de către Brehnace, după povestea acestuia « către *theatru* », a cărei concluzie marca pesimismul total al unei lumi lipsite de virtuți și de eroism. La începutul cărții a V-a vedem cum Inorogul, pentru prima dată altfel adus în scenă decât prin aluzii, se urcă pe înălțimi inaccesibile, deasupra teatrului lumii, pentru a scăpa de prigonirile personajelor acestuia, conjurate intru pierzania lui. Acesta este, de fapt, începutul propriu zis al dramei Inorogului, care ocupă celelalte șapte cărți ale romanului. În acest fel, delimitarea pe care o stabileam la început, între două serii dramatice, una parabolică, iar cealaltă nemijlocită, găsește o confirmare dată de însăși economia « Istoriei ». Seria parabolică pregătește temeiul filozofic și etic în vederea apariției spectaculare a eroului, constituind, în același timp, prin episoadele celor două adunări și a intrigilor pregătitoare pentru înscăunarea Strutocamilei, prologul dramei vinării Inorogului. Soborul animalelor ce se întinde pe cele cinci părți ale prologului poate fi considerat parodosul dramei ce se declanșează o dată cu coborîrea Inorogului la palatul de pe Bosfor. Într-un excurs retrospectiv, Inorogul îi explică Șoimului, care poate fi considerat deuteragonistul dramei, începutul rivalității, deci antecedentele vinării sale de către Corb.

Așa cum se întâmplă în mod curent în drama antică, nici Inorogul nici Șoimul nu sînt preveniți de cursa ce se întindea protagonistului. Arhitectul mașinației este Hameleonul, eventual tritagonistul sofistic al dramei. Prin firea și acțiunile sale care ocupă un loc foarte important în scenă, el determină o deplasare a tragicului către antipod, către polul comediei de situație. Personajul este respingător, perfid și burlesc în chipul și manevrele sale neîncetate. Ca atare, se creează așteptarea unei peripeții și recunoașteri salvatoare pentru protagonist, reparatoare pentru deuteragonist și definitiv compromițătoare pentru tritagonistul, artifex scelerat al vinătorii.

Din acest unghi privită, cea de a doua parte a romanului se pretează unei interpretări melodramatice.

Inorogul, Monocheroleopardul și Șoimul, prozelitul virtuții unicornice, reprezintă polul advers răutății, tiraniei și lăcomiei animalelor soborului. Am văzut cum drama Inorogului află o simbolizare foarte colorată în imaginile visului Hamelonului, episod ce are rolul unui succedaneu parabolic al acțiunii petrecute pe scenă. Încercînd interpretarea dramei Inorogului se impune impresia că personajul ar marca o culminanță în climaxul evident al simbolicii romanului.

După o minuțioasă și sugestivă construire a simbolurilor vii sau materiale ale domeniului Epithymiei, Cantemir creează un contrapunct semantic și imagistic alegînd cu grijă elemente componente ale unei simbolici menite să dea un sens revelator « Istoriei ieroglifice », în globalitatea ei. Devine, astfel, manifestă opoziția dintre Inorog și Corb, pe de o parte, iar pe de altă parte opoziția dintre Cameleon și Inorog conturează o a treia dimensiune a alegoriei. Aceasta se ordonează, în consecință, potrivit unor primordiale tipare mitologice reelaborate de reflexia etică și politică precum și de alchimia de îndepărtată tradiție antică și medievală. Alegerea simbolului Inorogului obligă la mai multe implicații ce se cer adîncite și eventual stratificate potrivit unei ierarhii valorice.

În primul rînd, Cantemir este preocupat de reprezentarea a ceea ce Renașterea italiană numea un *Virtuoso*, om al virtuților etice și politice, plecînd de la modelele antice ale kalokagathiei. Un kalokagathic în accepția antică a termenului este Șoimul, cel ce are chipul deopotrivă cu sufletul¹. Acesta opune machiavelismului preconizat de partida Corbului și secondat practic de Hamelon,² principiile unei etici cavale- resti care distinge între ocaziile legitime și cele nepermise ale folosirii violenței, *in bello*, și respectiv *in pace*. Astfel se traduce în termenii « Istoriei ieroglifice » codul etic al purtării războiului pe care-l încetățenise în cultura și societatea antică *Ciropedia* lui Xenofon. Cele două coduri se exprimă astfel, într-o pereche anti- nomică: « Izbîndă biruință cînd neprieten pe neprieten neprieteneste biruiește » și nu cînd « prieten viclean pe neprieten drept prieteneste viclenește », II, 24. Prima formulare implică un raționament de spirit socratic³ ce se opune raționamentului sofistic, așa cum se întimpla în Grecia antică, în cadrul marii dezbateri de etică al cărei caracter exemplar a marcat memoria civilizațiilor în milenii care s-au succedat.

Finalitatea unei atare comportări era dobîndirea laudei, a gloriei. La acest concept trebuie alăturat, ca o funcție complementară, mîrinimia-megalopsihia și curajul, ca medie ideală între nebunie și lașitate, concept de origine peripateticiană⁴. Acestea sînt temeiurile umaniste pe care se sprijină concepția despre glorie și laudă în contrast cu hula care însoțește lăcomia de putere, pleonexia negativului Kalokagathic.

¹ Textual, « precum din chipul dinafară, așa din sufletul dinluntru arătînd », II, 37. Este exprimarea clasică a kalokagathionului.

² Nobletei în comportamentul cu adversarul, Hamelonul îi opune « sentența » ce-și dovedise eficacitatea în politica practică de strămoșii imperiali ai Șoimului, împărații Cantacuzini, anume: « sfîrșitul neprietenii izbînda asupra neprietenului este, însă mijlocele, cum, cu ce și cînd, nu să cearcă » (II, 22). Nu este nevoie să căutăm într-un asemenea text influența lecturii lui Machiavelli, acolo unde o milenară istorie bizantină oferise cu îndestulare paradigme pentru principiul « Scopul scuză mijloacele. »

³ Este implicit conceptul de virtute în sine, ἀρετή ἡ ἀρετή mai presus de orice condiționare de conjunctură.

⁴ Textual: « nici asupra vîntului vetrelele a întinde, nici în mijlocul fortunii clîrma fără nădejde a părăsi trebuie, că ceasta a fricosului, iară cea a nebunului lucru este » II, 131. Similar, *andreia* este media între *phobos* și *tharsos* Aristotel, *Etica Nicomahică* III, 6.

SUPERIORES plantarum figura ad subiecta animalium cornua spectant; anterior coronopii, ceruorum; posterior senigraci, bouis, sequens ari, monocerotus; postrema cyrifi, capra cornua simulantes, per gula singulis e regione respondentes, vt diligens intusor eas prompte & mutuo conferat, & perpendat.



bouis cornua; Hebraei etiam bubulum cornu vocant a similitudine bouini; e summis partibus bubuli cornu cinis tussim frenat, e

Conceptul de *iroas*, reprezintă o încununare a eticismului simbolic, fiind explicat la cheie: « cel ce după multe și vestite vitejii capul pentru moșie și-a pus. » Este vorba de o preluare din tezaurul valorilor spirituale antice și adaptat de principele moldovean timpurilor vitrege de subjugare otomană. În centrul «Istoriei ieroglifice», în episodul cel mai luminos al întinderii și îndrăgirii Inorogului cu Șoimul, Inorogul înalță un elogiu părintelui său, arătându-l a fi o întruchipare a virtuților și calităților umane și eroice, un conducător politic ideal. Primul Inorog ajunge la o atare valoare legendară în urma unor metamorfoze magnifice, ridicându-se de la cea mai umilă stare de pe scara animalelor, de la probatos-oaie. Primul său nume, Probatolico-elefas comportă amintirea tuturor titlurilor de glorie pe care le-a avut în mod succesiv acest *homo novus*, născut în popor, grație minunatelor sale calități. Treapta cea mai de sus, domnia țării, respectiv epitropia monarhiei jigăniilor, o atinge în urma luptei cele mai grele, lupta cu leul, adică în urma modelării caracterului princiar. În această ultimă fază, el devine din Provatolicoelefas, Monocheroleopardalis, ceea ce însemna mozaicul virtuților etice și politice « toate firile într-una bușind : blindeșea oii, înțelepciunea lupului, cunoștința pardosului, greutatea filului, iușimea Inorogului și virtutea leului, » (II, 42 ș.u.). În comportamentul său intră calitățile caracteristice arhetipului kalokagathic, la care ne refeream mai sus: « cinsteș, frumos, drept și cu înțelepciune cumsecade » ceea ce traduce destul de apropiat: *kalos, sophos, dikaios și sophron*, cele patru virtuți cardinale ale eticii clasice¹. În portretul tatălui Inorogului se înmănunchiază virtuți canonizate de o îndelungă tradiție a retoricii de aparat, care-și află arhetipul în encomiile isocratice, în special în *Evagoras* și *Ad Nicoclem*. Acestea au avut o imensă circulație și au fost imitate în Bizanțul imperial și deopotrivă în Europa Evului mediu târziu și a Renașterii. Printre tratatele inspirate din materia didactică și encomiastică antică se numără acele *Miroirs des princes* medievale și deopotrivă *Enchiridion principis christiani* al lui Erasmus, ori *Învățăturile lui Neagoe*, sau *Pravilele împărătești ale lui Vasile Lupu*.

Făptura Inorogului ocupă un loc cu totul aparte, singularizându-se în mod absolut printre toate celelalte personaje ale «Istoriei». El se îmbracă în vălurile mitologice cele mai dese ce ascund un complex symbolism al supremelor valori umane puse în circulație de mitografia antică și medievală cit și de speculația alchimică de origine gnostică.

Inorogul (unicornul, licornul, în greacă Monokeros,) se întâlnește cu persistență în mitologiile celor mai multe popoare în timpuri și spații discontinue, din Grecia antică până în China medievală. În mod constant, el este un simbol al perfecțiunii cvasi-divine, al fericirii, forței și sănătății², plăsmuit de imaginația utopică a vechilor popoare și conservat sub multiple ipostaze cu aceeași valoare, de-alungul unor milenare tradiții.

Întîlnim o descriere a Inorogului în *Istoriile indice* ale lui Ctesias, în *Istoria naturală* a lui Plinius, el apare figurat în *Vulgata Vechiului Testament*, este identificabil cu Ammon-Râ, supremul zeu egiptean. Deopotrivă este menționat de textele pehlevi, în *Cartea Bundahish* și în cărțile chineze Li-Ki.

Toate textele menționate converg către plasmuirea unui chip supranatural al licornului, legîndu-l de ritualuri ale naturii și fecundității și atribuindu-i felurite avataruri fizice de mare expresivitate și bogată coloristică. În mod invariabil, el este

¹ Se pot compara, de pildă, parenzele implicite ale *Istoriei* « în greșii iertare, în răi pedepsire, în supuși milă, în streini dreptate... » cu seria de sfaturi acordate lui Nicocles de către retorul isocratic, în special p. 15 « Οἷκει τὴν πόλιν ὥσπερ τὸν πατρώον οἶκον... ἀρχικὸς... μὴ χαλεπότερι (Cîrmulește cetatea ca pe casa ta părintească... condu-o... fără s-o asuprești) »

² cf. C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, tr. fr. R. Cahn Paris, 1970, p. 550 ș.u.

un simbol al purității, racordat spectrulul luminii și diafanității, cornul lui aduce belșug și vindecă relele și putreziciunea naturii, fiind un *alexipharmakon*. Fiind pomenit în *Psalmi*, ca simbol al perfecțiunii, Inorogul are liberă intrare și în mitologia creștină, unde se impune prin filiera Gnosel. Devenind în Gnosă un simbol predilect al principiului perfecțiunii și purității, pătrunde în sfera alchimiei. Aici determină o bogată imagistică, identificându-se în mod constant cu *Mercurius spiritualis*, sau *Animus*, și dobândind infinite disponibilități de reprezentare ce corespund, cum este și normal, întruchipărilor ce i se atribuie în mitologia orientală. Astfel se explică desigur și similitudinile de reprezentare ale licornului, ce se regăsesc atât în stampele chineze cât și în tapiseriile și ilustrațiile tratatelor de alchimie din Europa occidentală. Invariantelor legendelor originare le corespund versiuni și funcționalizări specifice imagisticii și simbolice de dată modernă. Ori alchimia constituia în Evul mediu un soi de cărauș discret al marilor metafore ale culturii materiale și spirituale, din Orientul arab, ebraic sau budist până în Occidentul creștin. Aceasta ar fi una dintre cele mai plauzibile explicații, pe care am putea-o da prezenței în *Istoria ieroglică* a unor esențiale simboluri mitografice ce au dobândit o valoare metaforică de mare funcționalitate. Ele au devenit vehicule spirituale universale închizând înăuntrul lor multiple paradigme cu aplicabilitate politică, etică, psihologică, în domenii cu totul neașteptate. Considerăm că, în mod special, configurarea alchimică a Jucat rolul determinant, în cluda rezervelor ostile pe care le-am semnalat, în elaborarea cantemirescă a unui *panzoon*, investit cu simbolica sincretistă de a cărei descifrare ne ocupăm. Într-adevăr, Inorogul, Corbul, Hameleonul, Pantera, Liliacul, Cetatea Epithymiei, Pleonexia, ca să ne referim la întruchipările cele mai importante ale « Istoriei », investite fiind cu valorile pe care le-am semnalat în paginile precedente, se ordonează din punct de vedere poetic și imagistic, deci pe un plan al semnificativității, potrivit unui ritual alchimic. Drama Inorogului, în toate fazele ei, se poate citi ca un agon al contrariilor puse în contact în magisteriul alchimic, din care rezultă ființa pură și perfectă a aurului filozofal. Cu rezerva că din multiple motive, unele ținând de prejudecăți religioase, altele, mai probabil, de opțiuni politice și etice inamovibile, Cantemir nu reprezintă în mod real și pozitiv, decât primele două faze ale procesului, *albedo* și *nigredo*. Prima fază include motivul Inorogului și toată Imagistica și fabulația legată de ființa lui, eroismul și idealitatea, întruchipate în tatăl Inorogului și în Șolm, iar cea de a doua este simbolizată de Corb, în jurul cărui se concentrează negativul etic și politic și ființa celor mai multe dintre animale. Agonul Inorogului cu Corbul este precipitat de Hameleon, făptura cu o mie de fețe, simbolizând cel de al treilea proces, *rubedo*, — *erythosis* adică concilierea, în termeni alchimici și politici *coniunctio oppositorum*, a albului și a negrului în combustia prin foc, în roșul sau, eventual, galbenul aurului alchimic, faza *xanthosis*. Așa cum am arătat, visul simbolic al Hameleonului despre lupta Inorogului cu Corbul și despre apariția din foc a Salamandrei, conține toate elementele și fazele magisteriului. Numai că sensul final este profund modificat. Deși se folosește atât de intensiv de imagistica alchimică, Cantemir refuză să accepte cea de a treia fază, *rubedo*, întrucât aceasta ar fi echivalat în planul moral și politic, depășirea contrariilor Binelui

și Răului și finalitatea biruinței virtuții asupra viciului, prin acceptarea unei a treia dimensiuni, aflată deasupra acestor contrarii, dincolo de Bine și Rău, în anti-eticismul machiavelic predicat de Hamelion. Ori, drama Inorogului se explicitează în lupta lui, deopotrivă cu Corbul, antipodul și rivalul său — în acea luptă etică și politică simbolizată de confruntarea dintre alb și negru — dar în egală măsură, și în lupta împotriva curselor Hamelionului.

Vom aminti câteva dintre cele mai semnificative elemente ale acestui nivel metaforic de reprezentare a dramei Inorogului.

Ca și mitologicul licorn, Inorogul nu are un chip bine definit, se sugerează mereu imaterialitatea sa și puțința de a se metamorfoza în întrupări ce țin toate de domeniul idealității și frumuseții: este « vîos, ghizdav, și frumos, ca luna de arătos, ca omătul de albicios/, are ochii șoimului, pieptul leului, fața trandafirului, degetele ca razele »¹. În alt context, se vorbește despre feluritele binefaceri operate de Inorog, de cornul acestuia; el este « purtătoriu de viață » (I,212; II, 159), iradiază bunătate, îmblinzind pornirea spre rău a Șoimului, pe care-l convertește la calea virtuții. Mai mult decît atît, ca orice *spiritus mercurialis*, este binefăcător a toată firea (II,17), operează procesul revitalizării naturii umane pervertite, « putrezite » sub semnul *nigredo* al antipodului său, Corbul. Pentru această operație Cantemir folosește o consacrată expresie alchimistă « cu a cărui umedzală topsăcacios aerul spălînd și toată putregiunea curățînd »².

Avînd această calitate, Inorogul a scăpat în trecut de « putregiune » pe nemeritate, atît pe Hamelion cît și pe Crocodil, presărînd de pe cornul său praf de aur, acel *spiritus mercurialis* salutar.

Ca și în mitografia medievală, existența Inorogului se petrece deasupra teatrului lumii, anume pe înălțimile inaccesibile « în vîrfurile muntelui, în locul unui poieni, cu ierbi și pășuni, ape dulci și răci » (II,7). Este un peisaj edenic la care se ajunge pe o singură potecă anevoioasă, accesibilă numai Inorogului. Este drumul virtuții din alegoriile comune despre unicitatea virtuții și multiplicitatea viciului, despre perfecțiunea sufletească, toate fiind motive comune ortodoxiei, gnosei și alchimiei.³ Antipodul Inorogului este Corbul, simbolul alchimic favorit pentru faza *nigredo*. În el este întrupat spiritul distructiv al ambiției tiranice și dominante ce nu admite nicio sugestie de conciliere și umanizare. Natura sa este iremediabil neagră, pentru el se folosește termenul de toapsăc⁴ iar chipul este zugrăvit în cele mai sinistre tonuri, predominînd croncîntul, întocmai ca în imagistica medievală a dansurilor macabre. Este înverșunat împotriva Inorogului pînă la propria-i pieire care este

¹ A se compara cu descrierea lui Ctesias: « corpul e alb, capul e de purpură, ochii sînt de azur pe frunte are un corn de un cot și jumătate: în partea de jos, cornul este alb, la mijloc este de purpură, iar jos este negru. » (apud Photios, *Bibliotheca*, 48a.) După cum vedem, spectrul alchimic este anticipat încă din asemenea mitologeme arhetipale.

² Putregiunea traduce *putredo*, iar toapsăc este calcul operat de Cantemir după termenul greco-latin/consacrat de alchimie, *toxicus*, specific procesului *nigredo*.

³ Și tradiția medievală îl reprezintă inaccesibil: « Se cachent et demeurent dans les solitudes des hautes montagnes, dans les plus profondes et les plus obscures cavernes » Caelanus Laurentius apud Jung, op. cit. p. 550

⁴ Textual: « Corbul puii albi își scoate, iară firea în negrimea lor li întoarce » (II, 64), « Din slovele Corbului toapsăcul răului să cunoaște », (II, 124)

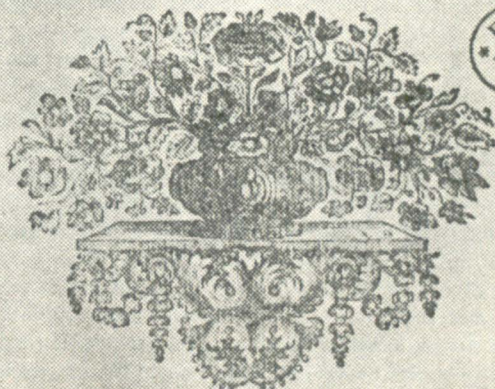
SCIENCE HIEROGLYPHIQUE,

OU

EXPLICATION DES FIGURES SYMBOLIQUES
DES ANCIENS, AVEC DIFFÉRENTES
DÉVISES HISTORIQUES;

*Ouvrage utile aux Peintres, aux Statuaires, aux Graveurs,
& aux Amateurs des Arts qui ont rapport au Dessin.*

DERNIERE EDITION.



A LA HAYE,
CHEZ JEAN SWART.
M. DCC. XLVI.

anunțată ca fatală în visul Hamelionului, profețită fiind și de persoana, neutrală în aparență, a autorului.

Din punct de vedere alchimic, negrul este învins de alb, iar amîndouă în faza combustiei, de către *rubedo*, în momentul suprem al magisteriului alchimic, în care se desăvîrșește sinteza aurului filozofic.

După cum am văzut, însă, acest moment este negat de Cantemir mai puțin datorită implicațiilor de natură religioasă, și poate în cea mai mare măsură, a celor de natură laică, etică și politică. Am văzut mai înainte cum Templul Boadzii Pleonexia se poate interpreta ca recipient al fazei *rubedo*, în care aurul alchimic este învinuit a fi aurul vulgar, iar ambiția alchimistului este *pleonexia*, nesațul și nestăpînirea în strîngerea de comori și setea de putere. Așa se face că simbolul animalier ales pentru *rubedo*, ca fază detestată a opului Epithymiei, este o reptilă, Hamelionul, și desigur salamandra din visul Hamelionului care poate fi o altă versiune a acestuia. De altfel, însăși accepția medievală a focului este negativă, focul fiind atributul nelipsit al Infernului, în toate reprezentările despre Gheena, Infern sau Șeol. În infern, sufletele nu se purifică prin foc, ca în credința brahmanică, ci se pedepsesc și torturează pentru eternitate. Șarpele, în simbolică gnostică și în tradiția alchimică tributară, este un simbol pozitiv, ca de altfel în tot Orientul, semnificînd ca Ouroboros, circuitul perfect al naturii și regenerarea din moarte, întocmai ca pasărea Fenix. În mitologia creștină, pe urmele reprezentării edenice din Vechiul Testament, șarpele devine un simbol al diavolului. Toate aceste elemente, la care s-ar putea adăuga repulsia lui Cantemir pentru versatilitatea umană, întruchipată în bizantinismul demnitarilor fanarioți ai Porții și ai Țărilor române, determină configurarea Hamelionului ca o replică deformată monstruos a Inorogului.

Hamelionul are, ca și Inorogul, proprietatea de a fi inezisabil, numai că numărările sale metamorfoze îl desemnează a fi «organon al fărâdelegii, vasul otrăvii, (sic) tocul minciunilor; el este mozaicul întruchipărilor viciului, corespunzînd negativ întrupărilor nobile și poetice ale Inorogului¹. A fost odată curățat de praful de aur al Inorogului, însă, trecînd prin foc, este contaminat definitiv de nesațul închinătorilor Epithymiei, după pilda devenită clasică a Camilopardalului, personajul machiavelian al romanului, cel care a asimilat anamorfoza celor trei faze alchimice, devenind un ofițier al scaunului de foc al bodzii Pleonexia, structurat de principiile *philestia* și *filohrisotes*, egoism și lăcomie de bani, ipostaze care se supraordonează atât eroismului cît și spiritului tiranic, denotate de personajele și actele Inorogului și Corbului. Această interpretare la care ne obligă textul «Istoriei» contravine de fapt numai în aparență providențialismului susținut în mod constant în excursurile parabolice.

¹ A se compara portretul citat mai sus cu descrierea metamorfozei Hamelionului: «cu capul viperii să închina, cu ochii vulpii căuta, cu trupul dulăului să ciătina...» (II: 76)

◀ Un titlu și o coincidență: *Science Hiéroglyphique*, Haga, 1746.

Deoarece Cantemir își reprezintă un *Fatum* în care guvernează Binele, peste contingențele *fortunei* Răului. Acesta este și sensul victoriei finale a Inorogului în visul alchimic, în care Corbul este aruncat în prăpastie iar salamandra este devorată pe dinăuntru de foc.

Ca negativ dialectic al Inorogului, Hameleonul este în stare să mimeze caricatural și pervertit demersul unic al acestuia. Acesta este singurul ins care poate ajunge pe înălțimea solitară unde-și petrece viața Inorogul, căutat de vânătorii lui. Numai că Inorogul se înalță iute și nefiresc de aerian, în timp ce caricatura lui se tirăște cu greu, aderînd cu totul la principiul terestru de care nu se mai poate desprinde.¹ În suita dramatică a patimilor Inorogului, prinderea lui, atît de mult pregătită și așteptată se dovedește în situația de fapt un bluff. Apare cu totul ineficace și aproape ireală captura lui de către Crocodil, de către bostangiii palatului. Și în această privință datele legendei universale ne ajută să interpretăm convenabil episodul. Astfel, după toate tradițiile licornul nu poate fi prins de viu, niciodată, de nimeni, într-atît de deosebită este firea lui față de oricare alt vinat, capturabil într-un fel sau în altul. La fel, în episodul prinderii de către Crocodil, făptura eroului « Istoriei » este inseizabilă, invulnerabilă și necomestibilă pentru dinții și pîntecul Crocodilului în stare să devore orice, chiar și umila ființă a Hameleonului². Pe lîngă aceasta, cornul Ino-



¹ A se compara cele două sușuri ale muntelui inaccesibil, la II, 7 și II, 19.

² Textual: « nici trupul meu de stomacul tău a să mistui, nici cornul meu de gtlejul tău a să înghiți poate », II, 130

regulul își dovedise altădată binefacerea și pentru Crocodil. Restul îl face praful de aur de pe același corn *alexipharmakon*, semnificând mituirea cu aur a turcilor. Înscriindu-se atît de bine în legenda universală, chiar și acest gest, reprobabil în sine, nu poate fi interpretat ca negativ.

Pericolul capturării Inorogului venea din altă parte, și de fapt fusese conjurat de către acesta încă din preistoria dramei. Este vorba de tentativa malefică a Hameleonului de a-i oferi Inorogului propria nevastă, numită în mod simbolic, Biruința, spre a fi mîngîiată de cornul miraculos. Este desigur surprinzător modul în care o intrigă de alcov constituie o replică, dacă nu o răstălmăcire, a motivului ademenirii licornului, prezent de asemenea în cele mai multe versiuni, din care putem reconstitui drama răpunerii licornului, cel ce scapă de toate cursele și luptele cu vînători pentru a succomba ca un alt Samson la sînul unei Dalile « sui generis ». Într-adevăr textele mitografice vorbesc despre singura posibilitate de domolire a Inorogului, atunci cînd ademenit de o fecioară neprihănită, eventuală simbolic numită Biruința, în textul cantemiresc, vine de-și așează cornul la sînul acesteia.¹

Cum este de așteptat, Hameleonul este o dată mai mult conceput ca geniul rău al Inorogului, ce l-ar fi putut duce la pierzanie, pîngărindu-l a sa imaculare și neprihănire, *albedo-leukosis*, pătînd-o, făcînd-o pestriță, *poikilos*, culoarea viciului. Ori Inorogul este închinat Dianei și nu Afroditei, înrîndindu-se în această privință cu anticul erou tragic, Hipolit, alt închinător cast al Dianei. O dată mai mult, Cantemir își dovedește consecvența față de principiul polarizării care structurează o etică și estetică corespunzătoare².

Dintre celelalte animale, vulpea și pardosul sînt vechi simboluri ale viciilor umane, prezente dintotdeauna cu valoarea alegorică de aici, încă din cele mai vechi texte antice, din cele mai vechi fabule orientale. Sînt animale ce simbolizează îndeobște viclenia și trădarea, astfel explicîndu-se prezența pardosului în prologul *Infernului* dantesc, (*Inferno*, I, 31), ca întruchipare a invidiei. Pestrîciunea acestor animale traduce *poikilla* din grecește, unde termenul comportă o polisemie corespunzătoare³. Mai deosebită este alegerea lupului; pe lîngă coincidența numelui cumnatului și aliatului său, hatmanul Lupu Bogdan, Cantemir nu găsea temeiuri apropiate să reprezinte prin lup curajul și înțelepciunea, întrucît potrivit simbolicii platoniciene, lupul întruchipa tirania însetată de sînge, corespunzînd Corbului lui Cantemir. În tradiția *Panciatantrei* el putea găsi modelul înțelepciunii lupului și eventual al înțelepciunii corbului, ceea ce nu se mai potrivea cu sistemul său metaforic. De altfel, lupul

¹ Astfel *Physiologus Graecus* « Cum se vînează ? Îi așază dinainte o fecioară neprihănită și el aleargă de se lipește de sînul ei; iar fecioara îl mîngîie și-l duce la paletul regelui. » (apud Jung, op. cit. p. 551)

² În *Iliada*, X, 30 se vorbește despre pantera pestriță, cu referire la o fire falsă; cu același sens în Hesiod, *Theogonia*, 510. Într-un pasaj celebru din *Statul*, 365c, Platon vorbește despre « pestrița și schimbătoarea vulpe a lui Arhiloh ». În *Istoria* putem cita: II, 155, « după pestrîciunea ce avea, mai multe răutăți și viclăguri a cornii știa » A se vedea și I, 153.

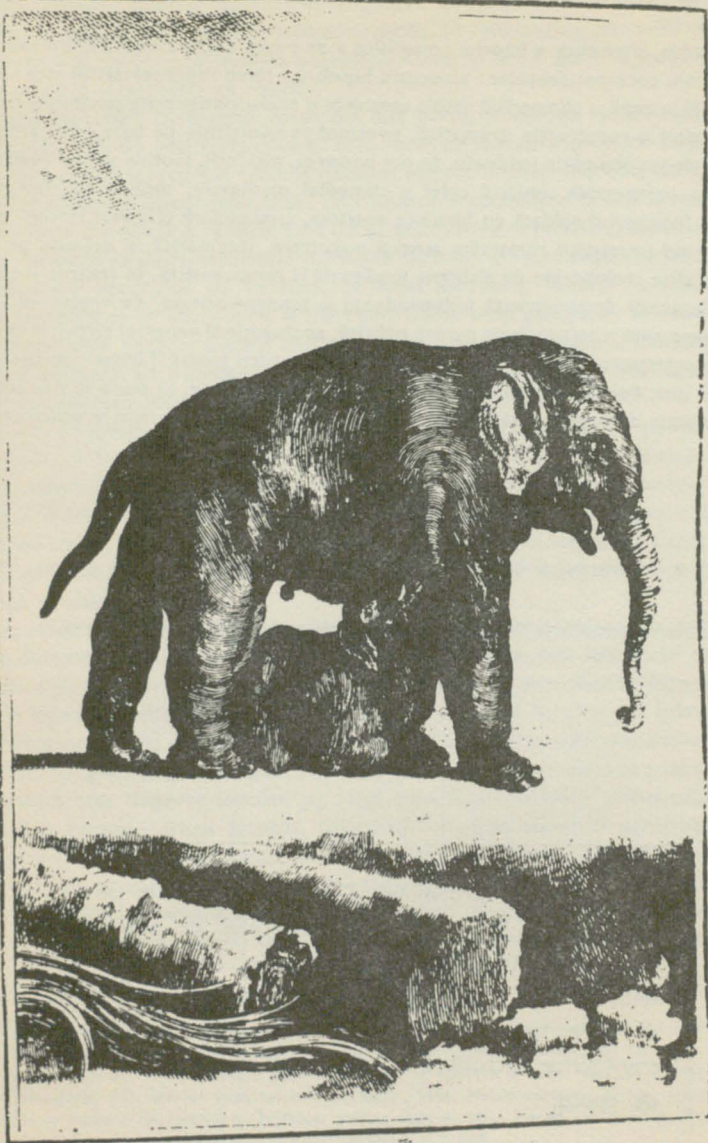
este un totem universal, prezent în legendele întemeierii Romei, Persiei, Frigiei etc.

Așadar, simbolică « Istoriei ieroglifice » se poate aborda considerind mai multe nivele ale corespondențelor : structura bipolară a lumii reprezentărilor este evidentă și se poate explica comparind datele umaniste și tradiționaliste ale concepției romanului. Avînd o construcție dramatică, romanul se constituie pe baza unor arhetipuri mai mult sau mai puțin evidente. Se pot remarca, mai întîi, motive antice reelaborate dintr-o perspectivă similară celei a comediei medievale, motive ce configurează drama înorogului soldată cu biruința acestuia, simbolizînd triumful virtuții eroice. La nivelul imagisticii remarcăm aceeași polarizare, întemelată, și aceasta, pe tipare mitografice reelaborate de alchimia medievală și renescentistă. În crearea simbolurilor, Cantemir demonstrează independență și tendențiozitate, de vreme ce acestea îi servesc unui scop precis de natură politică, apologetic al propriei virtuți și conduite dar denigrator al partidei rivale în competiția pentru tronul Țărilor române. Omul politic este dublat tot timpul de artistul cu Imaginație vie, în stare să dea cele mai neașteptate contururi invariantelor tematice și Imagistice pe care le utilizează.

Elefantul și Liliacul, gravură din *Istoria naturală* a lui Buffon, 1769 ►

◀ Embleme zoomorfe în *Science Hiéroglyphique*, Haga, 1746

Ilustrațiile grupajului Dimitrie Cantemir provin din colecția Bibliotecii și Cabinetului de Stampe al Academiei Republicii Socialiste România, cărora le mulțumim pe această cale pentru deosebita amabilitate cu care ne-au pus la dispoziție, spre reproducere, manuscrise microfilmate, ediții rare și prețioase gravuri de epocă.



LE PETIT ELEPHANT ET SON SAUVAGE



LE CHAT-VE SOURIS
n° 1. 1. 1. 1.

CRISTIANA HÂNCU

CANTEMIR și fabulosul exotic

« Or poez savoir que mult esgardèrent Constantinople cil quionques mais ne l'avoient veüe; que il ne pooient mie cuidier que si riche vile peüst estre en tot le monde, com ils virent ces halz murs & ces riches tors, dont éle ert close tot entor a la reonde & ces haltes yglises dont il y avoit tant que nuls nel poïst croire, se il ne veïst a l'ueil, & le lé de la vile qui de toutes les autres est souveraine. & sachiez que il n'i ot si hardi cui la chers ne fremist; & ce ne fut mie merveille; que onques si granz affaires ne fu empris de nule gent, puis que li monz tu estorez.

(Histoire de la Conquête de la Vile de Constantinople par les François & les Venitiens, escrite par Geoffroi de Villehardouin, Maréchal de Champagne & de Romanie)¹

I Paradigma Inorogului și Candid; « Fabulor » și « Fingo »

Migrațiile hipertrofice care au urmat exploziei asianice de imperii din Orient au impus spiritualității dezvoltate în spațiul occidental medieval binecunoscutul impas

¹ Histoire de l'Empire de Constantinople sous les Empereurs François

al recunoașterii unei alterități barbare fabuloase. Voința identității cu sine, crispată, își instalează astfel, cu și mai deplină îndreptățire, într-un miraculos subit accesibil al acestei întromisiuni exotice, obsesia de « metuit tângi », o dată cu exaltarea unei vocații a agresivității. Diacronia confruntării violente a acestor spații culturale aparținând sferelor închise ale unor spiritualități disimile a dat răgaz istoric unei alternări și nuanțări extreme a procedurilor de integrare cotropitoare reciprocă, unei agresiuni permanente, labil reversibilă dinspre o parte către cealaltă. Luxuria bestiarului oriental a transmis un travesti zoomorf plurisolicitat în arta Occidentului, în care s-a putut fixa și paradigma acestei situații conflictuale. Motivul vinătorii unicornului a speculat îndelung toposul « metuit tângi » prin caligrafiile surprinzătoare ale comportamentului unui agresor agresat, ale comerțului său cu actanții unui spațiu exotic ostil și opresiv, în același timp obiectul rîvnit al asimilării și al unei integrări autarhice, cu atât mai imperative cu cât în « fabulele » polemice din seria « la chasse à la licorne », esențial dialogice, protagonistul se salvează într-un triumf de persuasiune asupra agresorilor săi.

Întocmai cu această paradigmă a desfășurării energiei persuasive cathartice a licornei, era, pentru Robert de Clari modelul graalic al cruciadei. « La Sainte terre d'Outremer », a doua unui *Ultramar* precoce, e cuprinsă într-un tezaur exotic înveninat și ostil, iar necesitatea cuceririi ascunde în însăși dialogia acestei « guête » esența adevăratei regăsiri. Pe acest traiect inițiat, Constantinopolul este etapa unui miracol revelat, mediația intensivă a unei « alte » frumuseți, cucerite și asimilate : « . . . & mult grat merveille ère la bialtez e regarder . . . & sachiez que il n'i ot si hardi cui la chers ne fremist. »¹

Schema lineară medievală rezolvă cu grație rudimentară conflictul fabulos al acestei juxtapunerii fertile de la răscrucea mai multor civilizații; relatarea ei artistică nu speculează fastul oniric ci produce un fabulos sprijinit pe puternici contraforți de minuție memorialistică. Această distanțare fabuloasă a unei alte lumi, invers proporțională cu explorarea ei și cu forța dorinței de asimilare osmotică, a stîrnit rîvna, desfășurată violent, a inițiativelor unui dialog stîngaci, compensat mai apoi, așa cum îl anticipa Lactantius, « non saevitia sed patientia », prin demersul empatic al spiritualității franciscane.

Agresiunea lentă, în acest registru al dialogului subtil, o împlinește, tardiv, tot un european, cartograf confesional al Islamului, Cantemir, în condiția paradoxală a polemistului fascinat. « Fabula » savantă care se altoiește astfel paradigmei e această « ritorisire » premeditată a Inorogului, o știință și o conștiință a agresiunii persuasive, cu totul nouă. Capturabilitatea lui este riscul suprem al acestei retorici maleabile a vulnerabilității; dislocarea Inorogului de la lăcașele statornicite, suspendate în cea limpiditate amețitoare de deasupra « teatrului lumii » și coborîrea sa în exotic și gravitarea silită și necesară spre polul contrar, spre încîntările malefice din Cetatea Epithimiei, spre mirajul decompozit al Sublimei Porți, permite acestei pasiuni exemplare, retorica vinatului devenit vinător.

Orgoliul acesta eleat, vecin cu resemnarea în tensiune elegiacă (« O, furtună în apă lînă, o, fărîmarea corăbii la liman și poveste nepovestită și audzită, îndată de la toți hullită ») al unui licorn capturabil, supus, sub vreme, viclenirii, e singurul, în mod paradoxal, productiv, lui se oferă la sfîrșit alinarea păcii, fruct al prozelitismului idealei sale prezențe cathartice între jigăanii.

Fastul exotic al acestor fapte polemice îl asigură, într-o tensiune permanentă, obsesia jurnalistică a Inorogului (« din cele nenumărate vicleșugurile lor multe pot să descopere pre carele Inorogul în catalogul său pre amănuntul înșămnațe le avea »).

¹ Geoffroy de Villehardouin, ibidem

Ea derivă dintr-o conștiință acută a posesiei adevărului, dând un sens constructiv și coeziv virtuților sale de *fabulator*, conotațiilor semantice ale lui *fabulor*, verbul născocirii împărtășite și al faimei verificate în interlocutor, născute, esențialmente prin dialog, dintr-un fapt de comunicare, de vorbire, din « a grăi » și « a spune ».

Cîmpul fabulației Inorogului este un Orient cucerit printr-o retorică subtilă, adaptată analogic acelei configurații exotice. Exersarea în școala fastuoasă a patristicii asianice permite, alături și în sprijinul conștiinței polemice a disimilității, o deghizare homocromă particulară, pînă la asimilare și integrare ca produse ale dialogului. Funcția anticipativă a acestui inepuizabil « fabulor » a eșuat însă în Europa în fructele hibride ale organicității demersului său exotic adulterat de transplantele de Orient ingenuu, luxuriind livresc într-un cumul didactic, servind unei morale anesteziate, în romanele filozofice. Triumfalismul polemic, degradat, se convertește în reversul său relativist, fabulația, prea mult vehiculată (« in fabulis Ire »), se convertește deci în plăsmuire.

« Des gens transplantés de si loin » suportă picarescul impus al unor situații delirante, juxtapuse în mozaic, într-un travesti de convenție, exersînd arsenalul « unui harem — cum spune Paul Morand — de idei » în vederea unui « Eșeu asupra moravurilor și spiritului națiunilor » (Voltaire), vocația acestui picaresc artificial al ficțiunilor epistolare legitimînd, după Emile Durkheim, orgoliul, mai degrabă al unui pionierat în sociologie pentru Montesquieu. Și chiar pentru exemplaritatea huronului ingenuu al lui Voltaire, agresionat brutal într-un spațiu european barbar, Candid devine astfel reflexul degradat al paradigmei licornel, mimată monologic și pasiv într-un registru trivial.

Dacă etimonul « fabulației » e mai totdeauna un fel de « jurnal dialogic », « ficțiunea » epistolară devine monolog al unei identități neregăsite, care necesită, compensatoriu, actanți pasivi, falși actanți, mimi. Sensul de « a plăsmui » și « a produce » al lui « fingo » se degradează față de « fabulor » într-un șir de sinonime hipochoristice (« a născoci », « a ticlui », « a scorni », « a plănu », « a simula », « a presupune », « a-și închipui »), cu finalități premeditat propagandistice (« a forma », « a instrui », « a educa », « a dresa », « a supune »), asimilînd aceste fapte de « paideia » cîmpului semantic al lui « mimus ». « Les fées surgissent, les sorcières poullulent » și, în belșugul pseudoexotic deconcertant al acestui context, « auctor » devine comutabil cu « mimographus », autorul de mimi.

*« Perdè dari mikîuned ber Kysri Caine
ankebut Bume neuvèt mizèend ber Kiumbeti*

*« Perdè dari mikiuned ber Kysri Caisar
ankebut Bume neuvèt mizèend ber Kiumbeti
Efrasiyab (Painginulu tiesse pans'a in pelatul
imperatului:*

Buh'a canta pe turnurile Efrasiyabului »)
Mohamet al II-lea Cuceritorul

II. Ubisunt . . .

Destinul fabular extins și asupra celeilalte părți a operei lui Cantemir, care circumscrie forme de contact mai direct cu un Orient de astă dată investigat, vădește cu constanță, într-o subtilă proliferare de variante heterogene, demonstrația aceleiași adevăr intim al « fabulei » exemplare: pragmatizarea, actualizarea forțată a refrenului medieval « Ubi sunt . . . » consonant cu toposul adînc oriental al « Fortunei labilis ». Etimonul ei virtual se află în această metaretorică a anticlimaxului,

a mișcării ascendente și descendente care domină ciclul firesc al monarhiilor, a căror « cunoaștere naturală » este « Monarchiarum physica examinatio ». Întru aceasta, Cantemir adoptă subit o formă de enciclopedia heterogenă, de nuanță tomistă. Arhetipul universal al monarhiilor divine, « cea cu neputință de schimbat », e degradată în cercul natural al monarhiilor pămîntești, al cărui sistem ingenios funcționează însă după un automatism accesibil « cunoașterii naturale și raționale deductive ». Această « lămurire a ordinii neamurilor și monarhiilor », alta decît « Eseul asupra moravurilor și spiritului națiunilor », rezolvă rațional aporiile profeției lui Daniil și o verfică, solicitînd panegiristic ca Monarhia Acvilonică, de Miazănoapte, să închidă mai degrabă « cercul cu neputință de schimbat », punînd capăt unei stări de anarhie. Monarhia Persană, de Răsărit, « odrasla primei mișcări monarhice », s-a desfășurat, prin impulsul Primului Mobil, pînă la Miazăzi; sub Alexandru cel Mare, hegemonia a trecut grecilor și apoi romanilor, la Apus. Înserată aberant acestei mișcări, Monarhia Otomană, « abortivus et exlex naturae foetus », iese din circuitul natural, cerînd abolirea hybrisului, ceea ce solicită și Cantemir, juxta punînd în vocativ două autorități conciliate tomist (Ah ! Juste Deus prudensque natura ! Fac tandem !), întrucît acest fapt « ordine naturali et necessari convenit ! »

Biografiile detaliate ale celor 19 sultani într-o fabulosă glosă « Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae », demonstrează tocmai automatismul acestei descompunerii prin autodevorare a Sublimei Porți. Ele sînt inventariate sub regimul celuiși « Ubi sunt. . . » cu comentarii luxuriante asupra pilduirii lor. Glosele hipertrofice fixează faptele de « incrementa » cu arta unui jurnalism fabular, convertindu-le apoi în reversul lor în registrul pilduitor, avansînd acest procedeu pînă în cea mai intimă contemporaneitate.

Domina lui Achmet III, contemporanul lui Cantemir, este glosată monstruos și accidentată cu fabuloase travestiuri nocturne¹. Acest Jurnal al remanierii izvoarelor otomane și al faptelor memorialistice, glosat exotic, este de un fabulos nuanțat și polifonic, ai cărui contraforți sînt aceste « annotationes », descrierile miniate ale ceremonialelor, alcătuiind, *avant la lettre*, un fel de « Islâm Ansiklopedisi », o Enciclopedie islamică afectivă², din piese asemenea descrierii tobolchenelor, alături de tratatele « Tarifu el-musiki'ala vedjihi mahus » (explicația detaliată a muzicii) și « Introducerea în muzica turcă în limba moldoveană » și exercițiile de beste, pechrev, Aria dervişilor, un semai dedicat sultanului și Agem-l Tarab (divertismente arabopersane).

Reproșurile pozitiviste adresate sistemului confesional mahomedan, efecte, poate, tardive ale Contrareforme la porțile Orientului, compun în « Sistema religiei mahomedane »³ cartografia spirituală a heterogeneității intestinale islamice, ca o enormă glosă la glosele « Historiei incrementorum . . . », alături de o carte aparte despre

¹ Glosa despre Calaili Achmedu Pașia

² *Tabli Alem*. *Tabli Alem Sahibi* este numele apelativu al tuturor gubernatorilor de provincii, precum sunt Vezirii, Bassii, Beghii și alții asemenea. *Alem* este un stindard mare, latu, care în locu de vervuului unei lance are o lamina de argintu tăiată în midilocu în forma de cruce sîu seimil-luna. *Tabl* este o toba, de la care se numește *Tobulchane*, aparatul militar, cu care imperatorii turci adăornă pe generali mai mari, cari sînt în serviciu lor. *Tobulchen* a unui veziru stă d'în nuod tobe, nuod Zurnazeni, sîu carii canta în Zurna adeca fluiera; siepte *Bôruzeni* sîu trompetari; patru *Zilladzani*, cari batu în Zit, o specie de discuri de arama, cari batendu-le unulu de altulu dau un sunetu claru și acutu; trei cōde de calu, legate fôrte artificiosu cu lamina de argintu, și se numesc *Tug*; unu *Alem*; unu *Sangiacu*, sîu stindardu, care nu differe de alu Mahomedu de cîtu prin colôre cellu-a e verde, ăr alu profetului roșu, apoi alte două stindarde mari numite *Bairac*.

Glosă la domnia lui Mohamed II.

³ « Istori'a Imperiului Othomanu. Crescerea și scăderea lui. Cu note fôrte instructive ». *Operele Principelui D. Cantemir*, vol. III—IV, ediția Tocilescu, Soc. Academica Romana, Buc. MDCCCLXXXV.

⁴ 1722

Coran¹, complementul ei polemic anterior. Această obsesie cartografică, un fapt datorat vocației lui « fabulor », are un precedent identic în cartografia politropică a Spătarului Miclescu, investit cu o subtilă ambasadă confesională din partea țarului (concilierea conflictului iscat o dată cu convertirea și fixarea în Rusia, la Nercinsk, în Siberia, a prințului tungus Gantimur, vasal Împăratului Chinei). Efectul fabulos este al acumulării materiei exotice în acest jurnal, înșiruirea surprizelor acestui călător cu gust invederat și exersat în magie și ocultism, autor al unei « Arithmetici », ² nu un simplu manual al artei calculului, ci o enciclopedie concentrată și cabalistică filozofico-matematico-religioasă, comparată cu San-dze-King, compendiul în 168 de versuri cuprinzând toate cunoștințele omenești, și autor al unei « Chresmologii » oculte și a unui « Vasiliogiu » (cronologie a principalilor împărați ai lumii).

Cantemir îi reface, parțial, itinerariul, însoțind catalogarea vestigiilor exotice ale unei alte monarhii islamice, de un nou efort catehetic³ inițiind, paralel, un acord de cuprindere prin persuasiune a populației iraniene. Această catalogare a vestigiilor care apar în « Collectanea Orientalia », consemnate cu minuțioasă caligrafică, are valoarea unui act de penetrație simpatetică și poate a unui elegiac « Ubi sunt . . . » și a unei doxologii închinată miracolului mazdeeano-sufit al Iranului, căderii Bagdadului și hecatombelor persane, masacrelor narate cu compasiune în glozele « Historiei incrementorum » . . . alături de ultima sa plămuire exotică, ereditatea născocită, fabulos revendicată de la Han Timur: « Fuit ea (Familia Cantemiriorum) inter Tartarorum Mirzas nobilitate et divitiis celeberrima. Ex magno illo Asia Domitore Temur-leng ortum traxisse Cantemirios, Tartarorum traditiones confirmare videtur. Ipsumque nomen confirmare videtur: Cantemur, h. e. Sanguinis Temur aut ex sanguine Temur oriundos designat »⁴.

Licorna, mozaic din secolul XIII în basilica Sfântului Ioan din Ravenna. ►

¹ 1719

² 1672

³ Catehismul persan pierdut în Marea Caspică în cursul expediției, după cum și, paralel, difuziunea anonimă a copiilor arabe ale « Divanului » în mediile creștine arabofone.

⁴ Vita principis Demetrii Cantemirii, Ms. « Collectanea Orientalia », « Operele Principelui D. Cantemir », ibidem. Vol. VII, pp. 5—6.



STILUL UNEI BIOGRAFII INTELECTUALE

Le Seigneur à la Licorne

Par le hasard ou les caprices de la chronologie, nous fêtons cette année un triple anniversaire; trois cents ans depuis la naissance du prince Démétrius Cantemir, deux cents cinquante ans depuis sa mort et deux cents soixante-quinze ans depuis la parution à Jassy, en Moldavie, de son premier ouvrage: Le Divan. Notre grand écrivain ne fut pas uniquement le plus illustre de nos anciens historiens. Il eut l'honneur de figurer également comme membre de l'Académie royale de Berlin et comme sénateur de l'empire de Russie, conseiller intime du tsar Pierre le Grand. Par la parution posthume, au XVIII-ème siècle, de son ouvrage capital, Histoire de l'Empire Ottoman, en version successivement anglaise, française et allemande, notre illustre compatriote jouit d'une renommée européenne. Son nom figure d'ailleurs sur le frontispice de l'abbaye de Sainte-Geneviève, à Paris, aux côtés des princes de l'esprit de tous les temps. Fils et frère d'un prince régnant de Moldavie, lui-même siégeant à deux courtes reprises sur le trône de son pays, Démétrius Cantemir fut grand par ses œuvres et non par sa naissance. Son père, Constantin Cantemir, qui régna huit ans, de 1685 à 1693 et qui ne songea point à fonder une dynastie, appartenait à la classe moyenne de la société

* Ce texte a fait l'objet d'une conférence, en Allemagne d'Ouest, au mois de juin, à Munich, Aix-la-Chapelle, Dusseldorf et Bonn, à la suite de l'invitation de la Société et de l'Institut des Etudes Sud-Est-Européennes, de l'Internationales et des Séminaires romanistiques.

moldave, aux răzăși, à la paysannerie libre, détenteur de petites propriétés terriennes. A proprement parler, l'ascension de son père, tout à fait inattendue et inusitée, faite pour irriter la puissante classe des boyards, fut due au bon plaisir du prince Șerban Cantacuzino, descendant présumé des empereurs de Byzance, qui crut se l'attacher à son ambitieuse politique, qui ne visait à rien de moins que la restauration de l'empire romain d'Orient. Notre grand historien Iorga vit en Constantin Cantemir un « soldat de fortune », car c'est aux gages de la Pologne qu'il se remarqua par la bravoure, fut élevé au grade de capitaine de cavalerie (« rotmistr ») et que, rentré dans son pays couvert de nombreuses cicatrices, il accéda petit à petit au titre de serdar, avant-dernier dans le commandement de l'armée moldave. Homme de forte taille et de complexité sanguine, quatre fois époux, le père du plus cultivé des princes de son temps fut un illettré, qui n'apprit sur le tard qu'à signer, mais qui s'efforça de donner à ses fils une forte instruction. En échange, c'est de sa mère, Ana Bantaș, issue d'une famille de boyards, que Démétrius hérita le goût des lettres, l'imagination ardente et la sensibilité d'un « écorché vif ». Son père, originaire du village Silișteni, appartenant au district de Fălciu, aurait du s'appeler Silișteanu, selon la coutume d'emprunter son nom de famille à sa propriété terrienne; il préfèra à ce nom insonore celui d'un hetman cosaque, qui s'était illustré au commencement du siècle. Son fils, plus ambitieux encore, prétendit que le nom de Cantemir, nom absolument patronimique, était la variante moderne du nom du grand chef des mongols, Khan Timur ou Tamerlan (1336—1405), le vainqueur du sultan Bayazid I-er et que les Cantemir moldaves étaient issus de sa race. Lorsque Antiochus Cantemir, fils de Démétrius, en qualité d'ambassadeur de Russie à Paris, s'enticha devant Voltaire de la même illustre ascendance, le prince des hommes d'esprit de son siècle lui répliqua finement qu'il l'aurait plutôt cru de la descendance de Périclès que de celle d'un barbare. Ce fut d'ailleurs le plus marquant des faibles de Démétrius, un « complexe » d'infériorité qu'il pensa compenser par le lustre d'un grand nom, sans se douter, malgré la haute opinion qu'il pouvait avoir de ses mérites, que c'était par son propre génie qu'il allait se rendre illustre et jeter un grand éclat sur son nom, plus ou moins authentique.

A la tête de la Moldavie, à sa naissance, en 1673, le 26 octobre, se trouvait le prince Démétrius Cantacuzino, nouvellement instauré, qui fut son parrain et lui donna son prénom et une propriété à la campagne, qu'il n'arriva jamais à accroître, comme le firent ses prédécesseurs et ses successeurs. Les temps étaient incertains, les princes régnants se succédaient les uns aux autres, à court intervalle, par le caprice des grands-vizirs ou la nécessité politique du moment. La classe des boyards était remuante et se plaisait aux changements trop fréquents, par la mise aux enchères du tribut dû à la Turquie, qui s'éleva au quintuple dans l'intervalle d'un siècle et appauvrit les classes moyennes et inférieures, les seules imposables. Le pays, situé, comme l'avait dit le chroniqueur moldave Ureche, au carrefour des invasions (« în calea răutăților ») était fréquemment traversé par les hordes des tartares de la Crimée, aux ordres des Turcs, lorsqu'il n'était pas le théâtre de la guerre entre l'Empire Ottoman et la Pologne. Un parti polonais, auquel appartenaient bon nombre des grands boyards ayant fait leurs études en Pologne et jouissant de la qualité de citoyens polonais par le bénéfice de l'« indigénat », agitait le pays et rendait plus stricte la surveillance et les représailles du grand Turc. Le tableau du changement des princes illustre cet état d'instabilité. Le nommé prince, parrain de Démétrius est remplacé, deux ans après, par Antonie Ruset (Rosetti), grec de Constantinople, mais prince débonnaire, que l'intrigue, dirigée par le grand chroniqueur Miron Costin, le fait démettre trois ans après et le soumettre aux pires tortures, à la suite des fausses accusations dont il fut la lamentable victime. Lui succéda Gheorghe Duca, un albanais, qui régna cinq ans et fut remplacé par le futur chef du parti pro-polonais, Ștefan Petriceicu, le même qui n'avait

régné auparavant qu'une seule année, juste avant la naissance de Démétrius Cantemir. Cette fois-ci, Petriceicu passe au camp des Polonais, après trois mois de règne, pour être de nouveau remplacé par le parrain de notre héros, qui ne se maintint que quinze mois, jusqu'à l'avènement de Constantin Cantemir. Notre peuple a un proverbe très significatif, qui doit dater de ces anciens siècles d'instabilité politique: « Le changement des princes régnants fait la joie des insensés ». Les insensés, c'étaient les boyards, divisés en partis, autour ou bien d'un des leurs, ou bien d'une puissance étrangère, qui menaçait le pays d'une nouvelle occupation turque ou d'être une fois de plus le théâtre de la guerre, ce qui entraînait la misère totale du peuple « taillable et corvéable ». Quoique Constantin Cantemir eut servi dans l'armée polonaise, où il s'était distingué et quoiqu'il s'y fût acquis des relations, il a su garder sa neutralité, durant son relativement long règne de huit ans. Au moment où le sauveur de Vienne, le roi Jean Sobieski, envahit la Moldavie, avec l'intention de l'occuper toute entière, de passer le Danube et de combattre les Turcs chez eux, Constantin Cantemir se retira prudemment, laissant toutefois à l'occupant la capitale nette et son palais avec, prêt à recevoir le royal hôte. A l'occasion du banquet qu'offrit le parti des boyards pro-polonais au grand souverain, espoir de la chrétienté entière, Jean Sobieski improvisa en roumain une épi-gramme de cette teneur:

Constantin, tu fuis à belle allure,
 Tu n'as point de domicile,
 Point de table à déjeuner et à souper
 Et point de belle épouse.

A quoi le prudent fyuard lui fit répondre qu'il avait laissé à son hôte le domicile et la salle à manger; quant à son épouse, c'était le bon Dieu qui la lui avait enlevée.

C'est à sa fidélité à toute épreuve au grand Turc que Cantemir dut de mourir en prince régnant, sans avoir été un seul moment suspecté de trahison. Il avait pris l'habitude, dans la journée, d'assister aux leçons que prenait son fils puîné, Démétrius, avec le savant crétois Jérémie Cacavelas ou, surtout le soir, de se faire lire par son fils des versets de la Bible, non encore parue en roumain, dans la version improvisée par son fils, déjà très fort en thème et parlant le grec avec le talent du futur polyglotte. Démétrius nous a laissé, dans son ouvrage écrit à la mémoire de son père, l'image touchante de cette scène de famille, à la lumière des chandelles et dans le strict tête-à-tête entre le rude octogénaire et sa raffinée progéniture. Ignorant de l'avenir comme le sont tous les humains et comme l'étaient surtout les anciens qui ne jouissaient point du bonheur d'être les profiteurs de la futurologie, Constantin Cantemir ne se doutait point de ce que la fatalité, suprême guide des simples d'esprit, pouvait réserver au plus doué de ses fils. A sa mort, selon la version de ses fidèles, il désigna comme successeur Démétrius, qui se trouvait aux côtés du mourant, tandis que son premier né, Antiochus, le représentait à Constantinople, comme capukéhaïé (ambassadeur, à vrai dire, comme otage en cas de trahison !). Le jeune prince fut instauré par un pacha turc de passage, mais la Sublime Porte, cédant aux instances et aux bourses à grand renfort du prince régnant de Valachie, le nabab Constantin Brâncoveanu, le remplace par le futur gendre de celui-ci, le tout aussi jeune Constantin Duca, lui-même un fin lettré et, à son âge mûr, un véritable helléniste. Démétrius dut prendre la route de Constantinople, à la disposition du grand Turc, et séjourna en Turquie, avec peu d'interruptions, plus de vingt ans de sa vie.

Ce long séjour fut décisif pour sa formation intellectuelle et pour son orientation politique future, qui allait le ranger du côté de la grande puissance chrétienne de l'Est et le faire rompre avec ses amis et protecteurs turcs. Constantinople n'était pas un centre de haute culture nationale, quoique les Turcs, comme nous le dit l'auteur de

l'Histoire Ottomane, étaient loin, à cette date, de demeurer dans les ténèbres de l'ignorance. Cependant, l'ancienne culture byzantine y était toujours florissante et avait comme noyau de lumière l'École de la Patriarchie, où le programme ressemblait, par la variété des disciplines, à ceux des universités italiennes, telle que celle de Padoue, où avait fait ses études l'oncle de la future épouse de Démétrius, le savant stolnic (sénéchal) Constantin Cantacuzino. Démétrius y apprit le latin et s'assimila le style cicéronien, la large période qu'il tâcha par la suite de naturaliser en roumain et qui fit longuement faire accroire aux ignorants que ses écrits en langue nationale étaient par la suite presque illisibles. Le latin fut la langue préférée de ses œuvres et, notamment, celle de ses deux principaux écrits, par la suite parus en allemand: Histoire de l'Empire Ottoman et Description de la Moldavie. Il a laissé, dans une substantielle note du premier de ses ouvrages, les noms des grands professeurs qu'il y avait fréquentés:

Voici en quels termes élogieux il parle de l'École de la Patriarchie et de ses professeurs, dans son Histoire de l'Empire Ottoman: ¹

« Je consacrerai dans cet Écrit la mémoire des personnages distingués par leur piété et leur savoir, qui y fleurirent de mon temps. Il y avait entre autres JEAN CARIO-PHYLLUS, consommé dans la Théologie comme dans la Philosophie, qui s'est fait un grand nom par ses prédications dans l'Eglise Cathédrale; BALASIUS SCAEVOPHYLAX, ANTONIUS et SPANDONIUS enseignaient la Philosophie des Péripatéticiens; JACOMIUS était un excellent Grammairien; c'est lui que j'ai eu pour maître, et j'en ai appris les éléments de Philosophie, durant mon séjour à Constantinople. SEBASTUS est devenu fort célèbre par son Calendrier Ecclésiastique, mais encore plus par ses écrits sur la controverse de son Eglise avec la Latine. Il y avait DIONYSIUS qui était moine, et ALEXANDER MAVROCORDATUS, généralement estimés pour leurs rares connaissances; ils professaient la Philosophie, la Théologie, la Médecine; le dernier a été fait l'Interprète de la Cour Ottomane. Il a laissé un nombre prodigieux de traités et de lettres, que son fils NICOLAUS MAVROCORDATUS, homme fort versé dans la Littérature Orientale et Occidentale, vient de mettre au jour en Moldavie; on estime surtout entre ces Traités, celui qu'il a composé sur la circulation du sang, imprimé plusieurs fois en Italie; et une grande Histoire du monde, depuis la création jusqu'à notre temps. Ici je prie le Lecteur de ne pas regarder la Grèce moderne comme font la plupart des Chrétiens, avec un air de mépris: bien loin d'être le Siège de la Barbarie, on peut dire que dans ce dernier siècle elle a produit des Génies comparables à ses anciens Sages. Et pour ne point remonter plus haut, de nos jours on a vu trois Patriarches, à savoir un de Constantinople et deux de Jérusalem, dont la grande réputation était le juste tribut de leurs mérites. CALLINICUS était celui de Constantinople; doué d'une rare éloquence, et qui eut cela de particulier sur ceux de son rang, qu'il conserva toute sa vie sa dignité, et mourut Patriarche. Ceux de Jérusalem étaient DOSITHEUS, et son parent et successeur CHRY-SANTHUS, qu'on dit être encore en vie. Le premier a composé trois volumes de controverses contre les Latins, qui sont imprimés. Je ne parle point de ses autres écrits qui lui font tous honneur. Outre ces savants, Constantinople a produit MELETIUS premièrement Archevêque d'Arta, et ensuite d'Athènes, Prélat d'une littérature universelle, mais surtout addonné aux principes de THALES, que j'ai appris de lui pendant huit mois; il faut lui joindre ELIAS MINIATI moine, qui fut fait Evêque de Messène dans le Péloponnèse; c'était un Philosophe subtil, qui possédait également la Théologie Scolastique et la Positive. Je trouve encore MARC DE LARISSE excellent Grammairien, METROPHANES de l'ordre des Diacres, grand amateur de la Poésie, et qui approchait fort des anciens,

¹ Suit le texte de la version française de 1743 de l'Histoire de l'Empire Ottoman

LICINIUS natif de Monembasie ou Malvasie, qui possédait à fond la Philosophie et la Médecine; la Cour l'avait choisi pour premier Médecin; et l'expérience qu'il avait acquise dans sa profession, le faisait généralement estimer des Turcs. (...) Nommons aussi CONSTANTIN, fils de DUCAS, Prince de Moldavie, que je place au-dessus de la plupart des anciens Grecs, et qui eut SPANDON pour Maître de Philosophie. ANDRONIC de la noble race des RHANGAVI, célèbre pour sa parfaite connaissance de la Langue Grecque; il était très versé dans la lecture des Pères. Je n'oublierai pas JÉRÉMIE CACAVELAS natif de Candie (Crète), Moine, et Prédicateur de la grande Église de Constantinople, qui m'a donné les premières teintures de la Philosophie: non plus qu'ANASTASE CONDOIDI de Corfou, qui a été Précepteur de mes enfants; et un autre ANASTASE NAUSIS de Macédoine, qui s'est fait connaître en Allemagne et en Angleterre par sa capacité et sa profonde connaissance de la Langue Grecque » (Paris, 1743, tome I, in-4°, pp. 114—115).

Ce long texte nous permet de faire remarquer la parfaite objectivité qui relève l'importance du tableau intellectuel de la culture grecque à Constantinople, à la fin du XVII^e-ème siècle et au début du XVIII^e-ème. Il y a au moins trois personnages dont il fait l'éloge sans réserve et qu'il a eu l'occasion dans sa vie de détester et d'en faire la caricature dans son récit HISTOIRE HIÉROGLYPHIQUE: ALEXANDRE et NICOLAS MAVROCORDATO, père et fils et CONSTANTIN DUCA, les deux derniers l'ayant précédé et lui ayant succédé sur le trône de la Moldavie. Constantinople, selon Démétrius Cantemir, aurait été une seconde Athènes, et ses écrivains et philosophes ne l'auraient cédé en rien à l'antique cité. On surprend chez son disciple, contemporain de la Querelle des Anciens et des Modernes qui avait engagé en France les plus hauts esprits, la tendance de pencher du côté des Modernes, quoique personne ne saurait lui contester sa parfaite connaissance de la pensée hellène et latine, infuse surtout dans son premier ouvrage, *Le Divan* (1698).

C'est une œuvre bilingue, en roumain et en grec moderne, où, selon un thème très fréquent auparavant, l'on poursuit le débat entre le Sage et le Monde, celui-ci lui faisant voir tous ses bienfaits, l'autre s'attachant à démontrer leur vanité, dans le cadre du thème « *fortuna labilis* ». Oeuvre d'éthique chrétienne et stoïcienne, *Le Divan* est parsemé d'un grand nombre de citations des Pères et non moins des penseurs et des poètes anciens, tels que Caton le Censeur, Cicéron, Démocrite, Épicète, Épicure, Hésiode, Homère, Horace, Isocrate, Juvenal, Lucain, Lucrèce, Martial, Ovide, Perse, Platon, Properce, Salluste, Sénèque, Sextus Empiricus, Socrate, Tacite, Thalès, Virgile etc. Une longue et éloquente tirade du Sage se développe sur le schéma connu:

« Oh, Monde, je sais bien que beaucoup d'autres, tels que moi et des plus puissants ont vécu, mais que sont-ils devenus à la fin ? Que sont devenus ces grands rois des Perses, tellement admirés et célèbres ? Où sont Cyrus et Crésus ? Où sont Xersès et Artaxerxès, qui se croyaient des dieux et se considéraient plus puissants que tous les hommes du monde jusqu'à vouloir dominer l'étendue éblouissante de la mer et les vagues de la tempête, en ordonnant à leurs gens de flageller la mer et de la mettre à la chaîne, pour lui avoir détruit le pont qu'ils avaient construit sur le détroit du Chersonèse (nommé aujourd'hui en turc Bogazhisari), eux qui avaient fait montre de tant d'exploits ? Où est le Macédonien Alexandre le Grand, ainsi nommé non à cause de la hauteur de sa taille, mais pour ses grandes et merveilleuses batailles et victoires contre tous les pays ? Et, pour que je ne te pose plus de questions sur d'autres ancêtres illustres capitaines des Grecs, mais sur de plus récents, dis-moi où est Constantin le Grand, le fondateur de Constantinople ? Où est Justinien, celui qui a fait construire la merveilleuse et universellement célèbre église qui s'appelle Sainte-Sophie ? Où sont Dioclétien, Maximien et Julien, ces grands et puissants tyrans ? Où sont Théodose le Grand et Théodose le Petit ? Où sont Basile le Macédonien, avec son fils, Léon le Sage ? Où sont les empereurs de Rome,

la cité universellement victorieuse ? Où est Romulus, son fondateur, où sont les autres jusqu'à César Auguste, auquel se sont soumis tous les souverains ? Où sont nos aïeux et bisaïeux, où sont nos frères, nos amis, avec lesquels nous nous rencontrions avant-hier et qui périrent maintenant auprès de nous, comme s'ils n'avaient jamais vécu ? Dis-moi donc, en vérité et sans tromperie, pour tous ceux-ci, comment sont-ils trépassés ? » (Livre I-er, paragraphe 35).

Ne frappons pas trop le sourcil devant ces pages de jeunesse, qui trahissent encore la rhétorique et le thème d'école ! C'est cependant le premier ouvrage de morale laïque paru en roumain ou, du moins, où les auteurs classiques et les humanités font équilibre à la morale chrétienne.

Mais revenons à l'histoire de la vie de Démétrius Cantemir. Le Divan paraît au moment où régnait son frère, le premier né, Antiochus, esprit plus positif, moins enclin aux lettres et à la philosophie, excellent administrateur, aimé par ses sujets pour sa droiture et sa bonté. C'est à lui que Le Divan est dédié. Son beau-frère, le boyard Lupu Bogdan, veilla à la parution du livre en parfaites conditions techniques. Le texte grec aurait été révisé par Jérémie Cacavelas lui-même. Une gravure en pleine page, et en dyptique, représentant le Sage, une épée à la main, disputant avec le Monde, (en roumain nom féminin), une vierge couronnée, surmontant le globe terrestre, est l'œuvre du jeune Démétrius, doué aussi, par la suite, comme dessinateur et cartographe. L'année suivante, l'ambitieux jeune homme épouse la princesse Cassandra, fille du feu prince Șerban Cantacuzino, s'attachant ainsi au fort parti valaque des Cantacuzènes et se réservant comme arrière-pensée, des droits au trône de la Valachie, plus brigué que celui de la Moldavie, auquel il renonçait en faveur de son propre frère. Car, ne l'oublions pas, la vaste culture, de type encyclopédique, incontestablement acquise par Démétrius Cantemir durant les deux décennies passées à Constantinople, ne s'est jamais opposée à sa volonté de puissance ou ne l'a point freinée.

Si par la suite, le brillant élève de Jérémie Cacavelas s'est émancipé de la doctrine de son maître, ses deux autres ouvrages philosophiques inédits tiennent toujours de son premier enseignement. Cantemir rédigea en latin, sa langue favorite, un traité de métaphysique, au titre un peu sentant l'huile et la lampe. *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago* (Ineffable image de la science sacrée et sainte), et un autre de logique, *Compendiolum unversae logices institutiones* (Du système de la logique générale). Si le premier ouvrage se ressent des idées du philosophe flamand Van Helmont (1577—1644), élève de Paracelse, et est dédié à Cacavelas, la Logique décela au philosophe allemand R. Wahle, consulté par l'historien roumain Gr. Tocilescu, une série de lectures échelonnées depuis le XIII^e siècle (par *Summulae logicales* de Petrus Hispanus, le pape Jean XXI), jusqu'au milieu du XVII^e siècle (par Logica Hamburgiensis de Joachim Jung, que Leibniz considère comme logicien, supérieur à Descartes lui-même !). Richement informé, le premier logicien roumain s'avère éclectique, tout en reconnaissant au raisonnement déductif, la puissance de recherche scientifique. Son récent commentateur, le philosophe Dan Bădăru, remarque chez Cantemir des tendances déistes et la distance qu'il prend devant la pensée religieuse de son temps. C'est par là qu'il s'approche de la philosophie des lumières.

La lutte pour le pouvoir fut la seconde grande préoccupation de Démétrius Cantemir à Constantinople. Elle s'acheva provisoirement par un accord qui intervint en 1704 entre l'exilé et le puissant hospodar de Valachie, Constantin Brancovan. A la suite de cet accord, ce fut Antiochus Cantemir qui remplaça Michail Racovitza sur le trône de la Moldavie, le 13 février 1705 et Démétrius reçut de la part du riche hospodar de Valachie une pension annuelle de dix bourses à cinq cents lei, somme modique, mais qui lui permettait de maintenir un certain train dans la capitale de l'Empire Ottoman et de s'y bâtir un palais, dont il traça les lignes à côté du plan de Constantinople. Démé-

trius cria au triomphe, mais écrit en roumain son œuvre la plus vivante par la passion qui l'anime, passion où la rancœur l'emporte de loin sur la satisfaction : L'Histoire Hiéroglyphique. Par le plan de l'ouvrage, qui renverse l'ordre des événements, l'auteur avoue avoir suivi l'exemple d'une œuvre fort célèbre alors, à savoir le roman Théagène et Chariclée par Héliodore, le livre qui avait passionné Racine adolescent, élève à l'école des jansénistes. A part cela, c'est une œuvre absolument originale, un bestiaire, où les dirigeants valaques sont déguisés en oiseaux et ceux moldaves en quadrupèdes. C'est d'autre part un pamphlet qui n'épargne personne, pas même le frère de l'auteur, qui figure en Eléphant, grosse bête peu intelligente dans le récit, lourde d'esprit comme de corps. Démétrius lui avait gardé rancune, parce que, ayant fait appel à son frère lorsqu'il fut jeté en prison à Constantinople — épisode obscur de sa vie — Antiochus aurait dit qu'il n'avancerait pas un sou à cet effet. Oeuvre de vengeance, d'autre part, L'Histoire noirait son ancien beau-frère, le prince Michail Racovitza et sa vertueuse seconde femme, Anna, née Dédiu, gratuitement accusée de mœurs faciles, et, à sa suite, un imposant nombre de boyards valaques, sans compter le puissant parti des Cantacuzènes et surtout le tout-puissant, par la force de l'argent, Constantin Brâncoveanu. Une soi-disant « Échelle interprétative des noms et mots hiéroglyphiques » offre la clef des hauts personnages des deux Principautés roumaines, mais aussi des expressions figuratives qui obscurcissent le texte et le rendraient absolument inintelligible, en son absence. Par exemple : « La construction de Babylone » veut dire « le commencement des malheurs », Sémiramis « le désir de la réussite injuste », l'Euphrate « l'insatiabilité de l'avidité », et ainsi de suite. La même « échelle » nous donne aussi, à peu de lacunes près, la clef des personnages, plumeux ou poilus. Précautionnement lu, l'ouvrage ne manque pas d'intérêt historique, par le dévoilement des rivalités entre frères ennemis, entre amis ou ennemis plus ou moins déclarés. D'autre part, L'Histoire Hiéroglyphique est un inestimable trésor de proverbes roumains, turcs, arabes et persans, qui nous révèle l'incroyable érudition ethnographique du philologue. Du même prix est la tentative la plus osée dans l'histoire de notre langue, à cette époque-là, d'introduire un très grand nombre de néologismes savants, d'origine grecque et latine. De ce point de vue, il est profondément regrettable que cette œuvre de passion et de haine, par sa nature impubliable, n'ait pu paraître du vivant de l'auteur, pour urger le procès de modernisation de notre langue de plus d'un siècle. Enfin, l'œuvre est encore digne d'attention par les qualités surprenantes du poète qui se cachait sous la rage froide du pamphlétaire, faisant figure de justicier impartial. Maint passage nous révèle une incroyable puissance d'imagination et d'expression, tel celui où le captif, avant d'être élargi à la suite de l'intervention de l'ambassadeur français, le Coq gaulois, élève une plainte, un thrénos qui entraîne dans sa propre perte l'engloutissement de notre monde et la fin catastrophale du grand Cosmos lui-même.

« Monts, crevez, arbres, fendez-vous, pierres, brisez-vous ! Que pleurent sur l'événement le rocher aux sources, que les montagnes fassent descendre les torrents, les habitations de la Licorne, les pâturages, les jardins, qu'ils prennent le deuil, qu'ils pâlisent, qu'ils se fanent, qu'ils ne fleurissent, qu'ils ne verdissent, qu'ils ne portent plus de fruits, qu'ils gardent la mémoire de leur maître incessamment, en soupirant, en se lamentant. Prunelles des grues, vous, limpides sources, abandonnez votre cours et renouvez-vous dans l'amertume. Que deviennent huissiers le sanglier sauvage et l'ours dans ses parages, que les jardins se transforment en parcs et le verger en terrain battu. Que le ciel branle, que la terre tremble, que les nuées amènent le craquement, déluge de trombe, ténèbres de brume. Que le Soleil tranche ses écailles, que la Lune, en s'effarouchant, soit violée, que les étoiles ne scintillent point, que Galathée ne répande plus de lumière. Que tout être céleste élève sa voix et qu'en se penchant, qu'il voit ce qui n'a jamais été vu. Que la Pléiade perde sa constellation, que le Cygne

écrase sa Lyre, que le Lion rugisse, que le Bélier perde sa force frontale, que le Cancer change de croute noire, que le Capricorne fléchisse son front, que les Poissons périssent noyés, que les Gémeaux se désunissent, que la Vierge avarie sa beauté, que ses tresses blondes se noircissent, que le Scorpion voie sa pointe émoussée, que le Sagittaire brise son arc, qu'il n'atteigne point son but, que la Balance dérègle sa droite mesure, que le Verseau meure de soif. Que Mars change sa force en faiblesse, que Mercure ne soit plus le héraut des planètes, que Jupiter asservisse éternellement sa monarchie, que Saturne jette bas son siège. Que le Phénix périsse au feu des aromates, que la Baleine crève dans l'Erivan, que le Lièvre tombe dans la gueule du Syrien, que le Moucheron bourdonne lamentablement, que les deux Ourses grognent à grand'peine. Que tombent les tresses de Véronique, que ne les ornent point la belle Couronne, que Pégase s'éloigne d'Andromède, que Persée se sépare de Cassiopée, que le Dragon entrelace sa queue avec la tête, que l'Arche de Noé échoue au havre, que le Pigeon, portant la branche de l'olivier, se fourvoie et ne puisse retrouver son chemin. Ceci dit, que tout cela à grands pleurs, désire ardemment la gloire de la Licorne. Que seul le Corbeau croasse joyeusement, augurant le malheur à tous au monde. Que seul Sirius et Procyon, en aboyant, croassent et se réjouissent de l'ordure. Que déménage l'Arctique, que change de place l'Antarctique, que l'axe de la Sphère se brise en deux, que tout ce qui pèse peu soit poussé au centre, que les éléments perdent leur structures, que le bon ordre ne revienne jamais, que tout tourne en arrière et à gauche, s'émerveille de douleur, s'engourdisse de dépit, et que tout raconte à jamais la justice de la Licorne ».

Nous arrêtons à mi-chemin cette citation, déjà trop longue, non sans préciser que la Licorne — en roumain, nom masculin, la plus noble des bêtes fabuleuses, c'est l'auteur lui-même et que le Corbeau, oiseau de mauvais présage, c'est son ennemi mortel, depuis peu, son bienfaiteur si avaricieux, le prince nabab Brâncoveanu.

Le souffle lyrique anime également quelques magnifiques descriptions, comme celle des sources du Nil ou le panorama de Constantinople, la grande cité. Le rythme est large, de facture parfois populaire, avec des réminiscences du folklore roumain, mais l'ampleur appartient au style baroque oriental, asiatique. Une émeute du peuple, en Valachie, est figurée par le soulèvement des abeilles et des mouches et aurait inspiré à Eminescu, notre grand poète, la scène nuptiale du conte en vers, Călin. Le pamphlétaire couvre d'opprobre la Hermine, qui désigne par antiphrase de sarcastique ironie, la seconde épouse du prince Racovitza, en insinuant qu'elle n'aurait pas laissé la trace de la virginité sur le lit nuptial. Un boyard est vilipendé pour avoir demandé au Licorne mâle d'imposer sa corne sur le ventre de sa femme pour la rendre mère, ce qui aurait pu être un miracle très pur, vu la puissance magique du guérisseur.

Le changement des princes qui survenait en Moldavie, par l'impatience du grand Turc, avait tout l'air d'un véritable carrousel. En effet : à Michail Racovitza, en février 1705, avait succédé Antiochus Cantemir, comme nous l'avons dit. Il ne résista que deux années et demie et fut remplacé par le même Racovitza, son ancien beau-frère, dont le second règne ne dura que deux ans. La Porte nomma à sa place la brillant lettré grec, Nicolas Mavrocordato, fils de l'ancien dragoman, savant conseiller intime, Alexandre, l'Exaporite. Comme la guerre s'annonça entre la Russie, devenue menaçante, et la Turquie, celle-ci fit rappeler, après un an de règne, Nicolas et nomma Démétrius Cantemir, en novembre 1710. Notre historiographie considère l'inattendue nomination de Démétrius comme un signe particulier de confiance, accordé à celui qui en vingt ans de séjour s'était gagné l'amitié de la noblesse turque, qu'il fréquentait et à laquelle il avait offert le fruit de ses talents musicaux, un instrument nouveau à cordes, des chansons nouvelles et un nouveau système de notation musicale.

On a cru voir en lui un prince spécialement doué pour la guerre, quoiqu'il n'ent participé qu'à deux campagnes, au siège de Peterwardein et à la bataille de Zenta (1697),

où Eugène de Savoie avait écrasé l'armée ottomane. Ç'avait été assez pour le faire croire à la chute prochaine de l'empire turc, en ne se trompant que de 150 ans !

Rentré dans son pays en triomphateur, après 17 ans d'attente et de brigue trop longtemps infructueuses, Démétrius aurait manifesté, d'après son dernier historien, P. P. Panaitesco, tout un plan de règne autoritaire, de main forte, contre les boyards toujours remuants, tandis que le grand chroniqueur Ion Neculce, son neveu par alliance, qui devint son intime collaborateur, nota chez l'ambitieux prince une tactique d'universelle aménité, à l'encontre de son ancien comportement de 1693, quand le tout jeune homme s'était avéré coléreux et intraitable. C'est qu'il fit envoyer en secret à Lutsk en Russie, le beau-frère de Neculce, Stéphane Luca, qui signa un traité d'alliance avec l'empire du Septentrion. Ce traité assurait au pays moldave ses anciennes frontières jusqu'au Dniester et à la Mer Noire, au prince le trône pour la vie et le caractère héréditaire pour sa dynastie, et aux boyards, un régime de justice, afin d'adoucir l'arbitraire du chef d'État et de prévenir les condamnations sans jugement. Il suffit de rappeler que le père de Démétrius, le prince Constantin Cantemir avait fait trancher la tête du grand chroniqueur moldave, Miron Costin, sur simple dénonciation, sans lui avoir laissé les moyens de se défendre. Il faut pourtant remarquer que la clause en faveur du respect de la justice, au profit de la classe des boyards, qui figure dans la chronique du même Neculce, pour sa propre satisfaction, n'avait pas été incluse dans le véritable traité, conservé dans les archives d'État russes. Le jeu des dupes continuait, car lorsque le général russe Scheremeteff arriva à Jassy, à l'avant-garde de Pierre le Grand, la surprise des grands boyards ne manqua pas d'éclater par le mot du puissant lordache Ruset : « Sire, vous y avez mis de la hâte ». Le même Ruset protesta contre la clause de l'hérédité, invoquant la règle de l'élection princière et fut déporté en Russie. Pierre le Grand presque du même âge que son allié, le prit en grande sympathie : le géant le soulevait à son niveau, pour l'embrasser paternellement et offrit au prince moldave et à sa suite un banquet où l'on servit du Champagne et goûta spécialement le vin au feuilles d'absinthe, inhabituel en Russie, au banquet du lendemain. Tout s'annonçait sous des couleurs roses, excepté l'abstention du prince valaque, Constantin Brâncoveanu et de son aide promise, faute de laquelle un corps valaque de cavalerie, conduit par le neveu du prince, Thomas Cantacuzino, s'empara de Brăila, la cité valaque aux mains des Turcs. Une grande armée ottomane, trois fois plus nombreuse que celle des Russes, campa sur le Prut et enveloppa l'armée russomoldave, qu'elle déborda par la puissance du tir et qu'elle réduisit à la reddition, après trois jours de harcèlements. Cependant, le vizir offrit des conditions de paix acceptables et renonça à la remise du prince moldave, « traître » à la Porte, car le Tsar avait noblement déclaré qu'il ne pouvait manquer à sa parole envers Démétrius, afin de garder intact son honneur et qu'il préférerait céder une grande portion de son Empire que de lâcher son princier allié.

Ce fut pour Démétrius l'occasion d'un nouvel exil, de douze ans, où il prit, resté veuf, femme de trente ans plus jeune que lui, de la noble famille russe des comtes Troubetzkoï, où il faillit devenir beau-père du tsar, grâce à sa brillante fille, Marie, où il fut doté de propriétés et d'honneurs, recevant le titre de sénateur et de conseiller intime de l'Empereur. Et ce fut surtout l'occasion d'écrire en tout repos la majeure partie de son œuvre, en latin, à savoir :

Panegyricum juvenis principis Russiae et Moldaviae septem aetatis, anno 1714.

Descriptio Moldaviae, en 1716.

Incrementa atque decrementa aulae othomanicae, achevée à la fin de la même année.

Monarchiarum physicae examinatio, la même année.

Vita Constantini Cantemirii cognominato senes, Moldaviae princeps, 1716.

Curanus, publié en russe en 1722, sous le titre: Systhème de la religion mahométane.

Son troisième et dernier ouvrage en roumain, Chronique de l'ancienneté des romano-moldo-valaques, la plus ample de ses œuvres, ouvrant la route royale des historiens de l'école transylvane, Micu, Șincai et Maïor, les représentants de l'ère des lumières roumaines, fut également écrit en latin et puis traduit en roumain par son auteur, en larges périodes cicéroniennes. Ce fut le chant du cygne, avec, en même temps, des notes concernant la campagne en Perse, à Derbent, en 1722, l'année précédant sa mort.

Complètent la liste de ses dernières œuvres, des opuscules comme une lettre en russe sur la conscience adressée au comte Gabriel Golovkine et un ouvrage de polémique religieuse concernant la foi des orthodoxes de rite grec, Loca obscura in Cathedris.

Descriptio Moldaviae répondit au désir de l'Académie des Sciences de Berlin qui, en 1714, à sa requête, lui avait ouvert ses portes, après lui avoir demandé des renseignements sur son pays. L'ouvrage, publié en allemand, en 1769, dans la revue Magazin für die neue Historie und Geographie (1769) et en volume, deux ans après, à Francfort et Leipzig, garde sa fraîcheur. C'est une œuvre très importante, où aux notions, la plupart très exactes, sur la géographie, l'histoire, l'organisation sociale et l'économie du pays, s'ajoutent une surprenante érudition ethnographique et folklorique et la carte du pays, faite par l'auteur lui-même. Le portrait du prince, un buste dans le genre de celui qui orna les éditions anglaise et allemande de l'Histoire de l'empire Ottoman, le représente en guerrier lettré, altier, portant perruque, manteau d'hermine, armure, jabot et manchettes en dentelle, bâton de maréchal comme sceptre, et à son côté, sur la table, trois livres reliés en veau.

Ce fut cependant cette Histoire, publiée au XVIII^e siècle par les soins de son fils, Antiochus, en anglais, français, allemand et russe, qui lui assura une grande renommée et qui fut consultée comme un ouvrage de confiance jusqu'à la parution de l'Histoire ottomane de Joseph Hammer v. Purgstall, qui la réduisit à néant, en prouvant que le texte manquait d'originalité. C'était, en effet, une transcription trop fidèle de la chronique turque perdue, de Saadi Effendi de Larissa, mais les notes plus étendues que le texte lui-même, reflètent avec une richesse incontestable, l'étendue de ses connaissances et de son expérience des choses turques. Le sous-sol a un caractère souvent mémorialistique, qui rehausse la valeur de l'œuvre et la sauve de l'oubli.

Pour nous autres Roumains, ce sont ses trois ouvrages écrits dans notre langue, Le Divan, L'Histoire Hiéroglyphique et La chronique de l'ancienneté des roumano-moldo-valaques qui comptent le plus. Ils jalonnent, un à un, l'histoire de notre culture, en tant que première œuvre roumaine d'éthique, premier roman historique contemporain et premier essai d'histoire de nos origines, celle-ci décelant une véritable méthode historique, actuellement encore en vigueur. En effet, Démétrius Cantemir énonce trois principes fondamentaux de méthode, à savoir:

Premièrement: le manque des sources n'est pas une preuve d'inexistence d'un fait ou d'une situation historique.

Secondement: Sans l'affirmation d'une source, les faits n'ont pas de droit à la vie en histoire.

Troisièmement: un phénomène historique, une fois constaté, peut être considéré comme existant, jusqu'à la preuve par témoignages de sa cessation ou de son changement.

Fort de ses principes, l'historien prouve la continuité de nos ancêtres sur le territoire de la Dacie trajane, même après l'évacuation administrative et militaire, au troisième siècle de notre ère. C'est le grand débat auquel s'attachèrent à sa suite les historiens de l'école transylvane, et qui est d'ores et déjà prévu par les thèses énoncées dans Beschreibung der Moldau. Je possède, en bibliophile, l'édition princeps de cet ouvrage, ayant sur la feuille de garde le double ex-libris du premier des historiens rou-

maines de Transylvanie Samuil Klein, en roumain Micu, signé de sa main en caractères latins et cyrilliques. Il était étudiant en philosophie et théologie, à Vienne, en 1771 et il peut être considéré le premier Roumain qui ait lu l'ouvrage et y ait trouvé sa voie. Le tremblement des mains pieuses qui avaient touché cette œuvre, pour lui sacrée, s'est communiqué aussi à celui qui a l'honneur, aujourd'hui, de vous entretenir de l'œuvre et la personne de notre premier grand historien, dont les ouvrages principaux franchirent les frontières de son pays et le firent connaître, grâce aussi à votre glorieuse Académie et à votre belle langue, urbi et orbi.

L'homme fut un féodal entiché de son rang, un autoritaire cependant humaniste, de la lignée des despotes éclairés qui fleurit au XVIII^{ème} siècle, en adoucissant la vie de ses sujets, s'il avait pu régner et réaliser son programme politique. Le savant, très calé en histoire et en l'histoire des religions, orientaliste, ethnographe, cartographe, romancier et poète, maître écrivain, polyglotte et modernisateur de sa propre langue, impose l'admiration et le respect. Mais il ne fut pas, de son vivant, heureux, ayant vécu loin de sa patrie presque les deux tiers de sa vie, ayant accédé par deux fois, mais sans nulle stabilité, au pouvoir, voyant à jamais évanouis ses rêves de puissance et ne se doutant point de la compensation qu'allait lui offrir la postérité, en le haussant à l'Empirée de la gloire spirituelle, de beaucoup supérieure aux éphémères satisfactions d'ordre politique et au clinquant des Cours.¹

¹ L'auteur de cette conférence fut l'invité, d'une part, de l'Institut et de la Société des Études Sud-Est Européennes de Munich, d'autre part, des séminaires romanistiques d'Aix-la-Chapelle et de Dusseldorf, et finalement de l'Internationales, à Bonn, avec la participation de l'UNESCO et de l'ambassadeur de Roumanie.

CANTEMIR și ACADEMIA DIN BERLIN

În programul UNESCO pentru comemorările de însemnătate internațională din anul acesta, aniversării a 300 de ani de la nașterea lui Cantemir îi revine un loc de frunte. Pentru noi, cei din Republica Democrată Germană, nu e lipsit de însemnătate faptul că acest eminent învățat român a fost membru extern al Academiei noastre de Științe, care pe atunci purta numele de Societatea Brandenburgică de Științe. Operele științifice ale lui Cantemir au stîrnit mare interes în revistele germane din prima jumătate a secolului XVIII, în special studiile sale referitoare la ascensiunea și decadența Imperiului Otoman, tratatul său despre sistemul religiei mahomedane și Descrierea Moldovei.

La 11 iulie 1714, Academia din Berlin l-a primit în rîndurile ei, după ce secția literar-orientală se rostise în acest sens la 31 mai 1714. Cu începere de la 1 august 1714, a fost trecut în lista membrilor Societății Brandenburgice de Științe. Această cooptare nu s-a datorat aici vreunei propuneri a lui Leibniz, cum s-a presupus mai ales în cercetările mai vechi, și nici dorinței societății învățaților din Berlin de-a fi pe placul țarului, cum a afirmat Iorga. În ea își afla mai curînd expresia o atitudine strategică, caracteristică pentru politica științifică a tinerei Societăți Brandenburgice de Științe. Necesitatea unor relații mai strînse cu Rusia și promovarea studiilor orientale, care se lega de aceasta, constituiau un punct cardinal al politicii științifice desfășurate de recent întemeiata Academie brandenburgic-prusiană. În instrucțiunile generale din 11 iulie 1714 ale acestei societăți de savanți, asemenea lucru era consemnat în mod expres, țelul urmărit cu privire la promovarea reală a științei și la sporirea utilității ei obștești fiind împletit cu ideea — mai mult sau mai puțin clar formulată — a misiunii protestante. Această orientare corespundea și relațiilor politice și economice care se înfiripau pe atunci între Brandenburg-Prusia și Rusia, relații ce-și găseau concretizarea în pacte defensive și în tratate comerciale avantajoase. Prin victoria rusească asupra suedezilor, Prusia dobîndea

accesul sperat la Marea Baltică și găsea în Rusia, pe cale de a deveni o mare putere, piețe de desfacere sigure pentru produsele sale.

Cînd baronul Heinrich von Huyssen — primul dintre savanții activînd în Rusia care devenise, încă din 1710, membru al Societății științifice din Berlin — a comunicat în 1714 secției literar-orientale că fostul domn al Moldovei, Dimitrie Cantemir, manifestă interes pentru cooptarea ca membru și că putea aduce contribuții științifice în domeniul orientalisticii, această ofertă trebuie să fi trezit un ecou considerabil și o bunăvoință generală, date fiind țelurile științifice predominante ale Societății. Lucrările științifice referitoare la Turcia, în general, și la religia și cultura Imperiului Otoman, în special, fuseseră considerate dintotdeauna ca un deziderat de primă urgență de către membrii Societății Brandenburgice de științe și mai cu seamă de către secția literar-orientală. În afară de contribuții științifice cu privire la lumea orientului apropiat, secția literar-orientală aștepta de la Cantemir, în plus, și informații despre patria sa. În legătură cu primirea sa în Academie, a fost rugat, prin intermediul baronului von Huyssen, să prezinte și informații sigure referitoare la situația și granițele celor două principate românești. Caracteristic a fost, de asemenea, și faptul că, în anul cooptării sale, a apărut în revista din Leipzig *Neuer Büchersaal der Gelehrten Welt* (Noua bibliotecă a lumii savante) o scrisoare în limba latină, adresată de Cantemir unei « notabilități nobile și savante », în care prezenta o dare de seamă asupra activității sale în domeniul scrisului. Și în privința aceasta avusese un rol Huyssen, omul de legătură competent al Societății Brandenburgice și sfetnicul lui Petru I. Intrucît, pe vremea aceea, Cantemir încă nu era cunoscut în cercurile învățaților din Germania, Huyssen a considerat oportun să dea o mină de ajutor prin intermediul strînselor sale relații de prietenie cu editorii din Leipzig. La acea dată, Cantemir scrisese deja opere literare și lucrări științifice remarcabile, în limba română, latină și chiar turcă. Dar abia în anii de după cooptarea sa a dus la bun sfîrșit scrierile care, ca publicații postume, au fost traduse în engleză, franceză, germană și rusă și au contribuit esențial la întemeierea faimei sale europene: *Descriptio Moldaviae* (1716) și *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* (1714—1716).

În legătură cu alegerea lui Cantemir ca membru extern al Societății Brandenburgice de științe, merită să amintim pe scurt personalitatea baronului von Huyssen și în ce măsură era la curent Leibniz cu această cooptare. Heinrich von Huyssen provenea din cercuri burgheze și a fost înnobilit abia în 1706. După ce a studiat științele juridice și a obținut la Strassbourg, în 1689, titlul de doctor în cele două drepturi (canonic și laic n.n.), a activat ca educator și funcționar guvernamental. Acest slujbaş și savant, născut la Essen în 1666, a ocupat apoi, în 1702, diferite funcțiuni în Rusia, printre care aceea de preceptor al țareviului. În afară de aceasta, a considerat de datoria sa să activeze ca propagandist în străinătate pentru Rusia lui Petru I. A izbutit să obțină oarecare influență asupra diferitelor reviste germane în privința relatărilor referitoare la Rusia, care începea pe atunci să suscite interesul general. A fost în relații deosebit de strînse cu I. B. Mencke, redactorul cunoscutelor *Acta eruditorum*, care ocupa o poziție influentă printre editorii din Leipzig. Ulterior, Huyssen a îndeplinit misiuni diplomatice pentru Petru I al Rusiei și a corespondat cu savanți europeni cunoscuți, printre alții cu juristul G. V. Gravina din Roma. Huyssen a întreținut legături de prietenie cu catolicii, protestanții și ortodocșii. A încercat să depășească confesionalismul și să activeze în sensul unei toleranțe preluministe. În sfîrșit, Huyssen s-a numărat foarte de timpuriu printre oamenii de încredere ai lui Leibniz, care a cules prin el, încă din 1703, informații cu privire la situația științelor și artelor din Rusia, ca și asupra geografiei țării și a limbilor vorbite acolo.

Cînd s-a pus în discuție cooptarea lui Cantemir în Societatea Brandenburgică de Științe, Leibniz era în relații deosebit de încordate cu regele Prusiei. Leibniz a petrecut intervalul de timp din decembrie 1712 pînă în august 1714 la Viena, unde încerca să realizeze planul, făurit de multă vreme, de-a întemeia și acolo o academie de științe. Din aprilie 1714 a încetat să mai corespundă cu cei din conducerea Societății Brandenburgice. Împotriva uzanțelor, obișnuite, n-a mai fost consultat în privința cooptărilor. Firește însă că secretarul Societății I. Th. lablonski, a considerat necesar să-l informeze, într-o scrisoare din 28.7.1714, asupra cooptării lui Cantemir. Secretarul vedea, fără îndoială, în această cooptare un atît de mare cîștig pentru studiile orientalistice de la Academia berlineză, încît a considerat că trebuie să-l informeze despre ea pe Leibniz, care manifestase totdeauna un interes neobișnuit de mare pentru acest domeniu. După discutarea în consiliul Societății din 11 iulie 1714 a cooptării lui Cantemir, s-a considerat că nu mai era necesar decît asentimentul protectorului, Freiherr von Printzen. Căci era, oricum, vorba de o personalitate politică însemnată, care produsese senzație în Europa prin trecerea de partea lui Petru I al Rusiei și care fusese acuzată de înaltă trădare de către demnitarii otomani.

Cît de mari erau așteptările Societății Brandenburgice de Științe în privința studiilor orientalistice ale lui Cantemir, rezultă limpede din corespondența Academiei cu oamenii săi de legătură din Rusia, referitoare la cedarea manuscriselor lui Dimitrie Cantemir, care murise în 1723. Și în presa germană, mai ales în revistele științifice, s-au făcut între 1723 și 1735 repetate referiri la eforturile reiterate de-a determina tipărirea scrierilor rămase de pe urma lui Cantemir. Schimbul de scrisori dintre I. Th. lablonski și Huyssen arată clar ce eforturi au fost făcute din partea Societății Brandenburgice pentru a intra în posesia manuscriselor lui Cantemir cu privire la Imperiul Otoman și la istoria și situația actuală a Moldovei. După ce Huyssen i-a comunicat lui lablonski la 10.2.1724 că eforturile sale de-a obține respectivele manuscrise din moștenirea literară a lui Cantemir, nu dăduseră rezultatele scontate, lablonski i-a răspuns la 10.5.1724: «... et on attend avec la dernière impatience, ce que vous nous faites esperer encore, principalement le Ms. de Dacia et le Catalogue imprimé des Mss. de la bibliothèque synodiale». La 4 mai 1725 lablonski confirmă că a primit harta Daciei și Moesiei și arată că ar dori foarte mult să obțină în curînd manuscrisul întregii istorii a menționatei provincii, «comme vous avez eu la bonté d'en renouveler les promesses et les espérances dans votre dernière lettre.» La 3.6.1726, Huyssen propune Societății Brandenburgice să-l coopteze, ca membru extern, pe Schendo van der Beck, care fusese cîndva medic al lui Mavrocordato în Valahia și care putea aduce, cu siguranță, mari servicii în achiziționarea manuscriselor răposatului Dimitrie Cantemir. Huyssen mai adaugă textual: «Comme il a fait de bonnes observations en ce pays-là, j'ai cru qu'il était en état d'augmenter Daciam Cantemyri, et en cette vue je lui ai conseillé, qu'ayant servi comme médecin les Pr. de Cantemir ici, il prit chez lui, comme il a fait, le MS du prince défunt sur Dacia vetus et nova.» La Berlin se nutrea speranța că Van der Beck va izbuti, poate, să copieze într-ascuns manuscrisul postum despre Dacia veche și nouă. De aceea, lablonski îi scrie lui Huyssen la 20.12.1726: «Surtout on est désireux, si le dessein de copier secrètement la Dacia vetus et nova, dont vous avez fait mention autrefois, lui a reussi, et si nous devons nous flatter de la voir ici».

După cum se știe, Antioh Cantemir, care a fost numit în 1732 ambasador al Rusiei în Anglia, a pus să fie publicat în traducere engleză tratatul părintelui său asupra ascensiunii și decăderii Imperiului Otoman. Fără îndoială că intenționa să

publice în Europa Occidentală și Istoria Românilor. Încă în 1773, periodicul informativ științific din Leipzig, *Neue Zeitung von Gelehrten Sachen* (Noul ziar despre chestiuni științifice) relatează despre ediția engleză în pregătire a Istoriei Imperiului Otoman: « În curînd urmează să fie tipărită prin subscripție o Istorie a Imperiului Otoman, care este opera cea mai temeinică obținută cîndva în acest domeniu . . . (operă) în care sînt îndreptate frecventele erori ale scriitorilor creștini, fără a mai vorbi de portretele împăraților turci, gravate pe cupru după copiile cele mai acurate, care au fost desenate după originale de către fostul pictor al sultanului și care au fost procurate cu mari cheltuieli de către autor. Acestei opere urmează să-i fie anexată o traducere a Istoriei Moldovei, pe care tot acest autor a scris-o în latinește. »

În prima jumătate a secolului XVIII au apărut în Germania mai multe cărți despre Rusia lui Petru I, care au fost traduse, în parte, și în engleză sau franceză. Reformele petrince și avîntul vieții științifice și culturale din Rusia vremii au produs în Europa o adevărată senzație. Cînd se relatează, în acest context, despre viața spiritual-culturală din Rusia, Dimitrie Cantemir era menționat totdeauna ca un reprezentant proeminent al științei moderne rusești, cu menționarea corespunzătoare a calității de fost domnitor al Moldovei. Astfel, Friedrich Christian Weber — care a trăit în Rusia între 1714 și 1720 ca rezident braunschweigo-hanoveran — a publicat în 1721, la Frankfurt, o lucrare *Das veränderte Russland* (Rusia transformată), în care îl menționează în primul rînd pe Dimitrie Cantemir, atunci cînd vorbește despre nobilii savanți din Rusia. Spune despre el că « este un domn învățat și cunoscător al multor limbi, deosemeni membru al Societății Brandenburgerice de Științe, iar Istoria sa turcă în limba greacă și latină, care așteaptă un editor . . . conține multe « Arcana status »¹ ale Porții Otomane » (p. 334). Iar Michael Schendo van der Beck îl menționează (în tratatul său *Preasens Russiae Litterariae Status*², apărut în 1727 la Nürnberg), printre demnitarii și oamenii de stat ruși de înaltă cultură, și pe domnitorul moldovean Dimitrie Cantemir. În sfîrșit, mai cităm o știre din Petersburg, publicată în 1725 de *Neue Zeitung von Gelehrten Sachen*, care spune: « Vestitul Principe din Moldova *Demetrius Cantemir*, căruia răposatul țar la care se afla în deosebită favoare, i-a încredințat direcțiunea Academiei de aici [din Petersburg, n. tr.] și care a publicat în anul 1722, in folio, o operă savantă despre credința mahomedană, dar care a murit în anul următor, a lăsat printre altele, în urma sa, și o Istorie turcă completă, care urmează să fie dată în curînd la tipar. » Dorința lui Petru I de a înființa la Petersburg o Academie rusă de științe datează încă din 1714, dar s-a conturat mai precis abia ulterior. Într-o hotărîre a țarului din 1718 se spune: « Trebuie alcătuită o academie, acum trebuie să căutați ruși care au școală și vădese înclinație pentru aceasta. » Din pricina evenimentelor războinice, întemeierea oficială s-a mai amînat pînă în anul 1724, la cîteva săptămîni după moartea lui Petru I și la un an după moartea lui Cantemir. Dacă luăm în considerație ce relații bune aveau editorii din Leipzig ai menționatei reviste, ca și cei ai periodicului *Acta eruditorum*, cu curcurile din jurul lui Petru I, informația aceasta, că Dimitrie Cantemir fusese prevăzută de țar ca primul președinte al Academiei ruse de științe, prezintă o anumită garanție.

Indicații remarcabile referitoare la viața, concepțiile și modul de a lucra ale lui Cantemir ne dă și Johann Gotthelf Vockerodt, care a lucrat, între 1715 și

¹. Situații oculte, tînuite, necunoscute (n. tr.)

². Situația actuală a literelor în Rusia (n. tr.)

1718, ca secretar și profesor particular în casa lui Dimitrie Cantemir. Iar cu Antioh Cantemir, căruia i-a dat lecții, a fost și mai tirziu în relații apropiate. Vockerodt s-a născut la Halle, în 1693, ca fiu al unui profesor de liceu pietist. După ce a studiat dreptul la universitățile din Halle și Leipzig, a urmat în 1712 propunerea feldmareșalului rus Jakob Bruce de-a merge pentru cîțiva ani în Rusia, ca profesor particular. Vockerodt a învățat în scurtă vreme foarte bine rusește și a intrat, în aprilie 1715, în serviciul lui Dimitrie Cantemir, pe care l-a sprîjinit și în munca la *Istoria Imperiului Otoman*. Faptul că Dimitrie Cantemir a fost foarte mulțumit de secretarul și profesorul său de casă rezulta din împrejurarea că, atunci cînd Johann Gotthelf a părăsit serviciul său în 1718, principele l-a scris tatălui acestuia, întrebîndu-l dacă nu-i poate trimite în schimb un alt Vockerodt. După părerea sa, Vockerodt a intrat în slujba Prusiei și s-a numărat printre cei mai buni cunoscători străini ai situației din Rusia. În special l-a ajutat cu sfaturi pe orientalistul și sinologul G. S. Bayer, cînd acesta a redactat, la dorința lui Antioh Cantemir, o biografie a lui Dimitrie Cantemir. Într-una din scrisorile adresate lui Bayer, Vockerodt s-a ocupat de concepția practică a lui Dimitrie în privința credinței religioase și a relatat că domnitorul moldovean s-ar fi comportat ca un deist. La 8.3.1713 îi scrie lui Bayer: «Adevărata cauză pentru care Cantemir i-a părăsit pe Turci va putea figura cu greu în memoriile sale. Totuși adevărată e doar una singură, iar toate celelalte nu sînt decît false pretexte. Căci zelul său religios era ceva mai mult decît un *esprit de parti*, iar în inima sa era ceea ce sînt toți turcii învățați, sau așa-numiții Kadızadeli, adică un adevărat deist. Dar toate acestea *sub rosa*¹. Cînd ne vom întîlni iar, personal, sper să vă prezint dovezi convingătoare în privința asta». De fapt, Dimitrie Cantemir a luat atitudine, în scrierile sale, împotriva credinței religioase în minuni și a atras atenția, uneori, asupra unor trăsături comune ale religiei creștine și mahomedane, totuși a evitat să tragă din asta concluzii «explicit» deiste.

¹ Strict confidențial (n. tr.)

VOLTAIRE despre CANTEMIR

Prin citarea lui Dimitrie Cantemir în opera sa, cu mai bine de două secole în urmă, Voltaire deschidea spiritualității românești o poartă spre universal, iar gândirii occidentale o fereastră spre Europa de sud-est.

Am cercetat cu alt prilej aportul corespondenței dintre Antioh Cantemir, fiul voevodului cărturar și marele iluminist francez la această luare de contact. Prin intermediul său, Voltaire ajunge să cunoască, să folosească și să aprecieze pentru prima dată una dintre lucrările fundamentale ale savantului român, principala lui contribuție ca orientalist — *Istoria Imperiului Otoman*. Utilizarea ei repetată, începînd cu *Histoire de Charles XII* se încadra concepției voltairiene care extindea limitele storiei universale pînă în Extremul Orient.

Cît de mare era admirația celui mai strălucit reprezentant al iluminismului față de Dimitrie Cantemir ca orientalist — în pofida rezervelor pe care spiritul său critic le putea face — unele îndreptățite, altele oglindind viciile informaționale sau prejudecățile occidentale specifice epocii — o dovedește și faptul că Voltaire nu s-a limitat să consulte și să citeze cartea eruditului român în propria-i operă istorică. El îl dă ca exemplu contemporanilor pentru creația de artă.

Ampla referință inedită dintr-o corespondență adresată de Voltaire lui Jean Baptiste Sauvé la Noue, la 3 aprilie 1739, cu alte cuvinte, într-un moment în care

se afla în posesia *Istoriei Imperiului Otoman* împrumutată de Antioh Cantemir, constituie o demonstrație peremptorie în acest sens.

Scrisoarea reprezenta un răspuns la invitația în versuri pe care i-o trimisese destinatarul, odată cu textul tragediei sale în patru acte *Mahomet II*, de a se pronunța asupra piesei. Pentru a-i câștiga încrederea. La Noue apelase și la recomandarea lui Pierre Robert Le Cornier de Cideville, vechiul prieten din Rouen al lui Voltaire (vezi scrisoarea din 23 martie către acesta). În plus, tragedia obținuse la premiera din 23 februarie de la Comedia Franceză un mare succes, avînd ca interpret principal pe Pierre Guérin de Tencin, unchiul lui Charles Augustin Feriol, alt prieten (« ange gardien ») al lui Voltaire și membru pe atunci în parlamentul din Paris. Cît privește personalitatea dramaturgului însuși, azi necunoscut, acesta a fost unul dintre actorii francezi reprezentativi ai vremii. În momentul de care ne ocupăm, el conducea împreună cu « Mademoiselle Gaultier » trupa teatrală din Rouen, dar mai tîrziu va juca la Paris și va fi pensionarul Curții lui Ludovic al XV-lea. Dacă pînă în 1739 scrisese și reprezentase două mici comedii, tragedia *Mahomet II* a constituit lucrarea de rezistență în activitatea sa de autor dramatic.

În aprilie 1739, Voltaire se afla găzduit la castelul învățatei sale prietene, marchiza de Chatelet și tocmai fusese vizitat de fizicienii și matematicienii J. Maupertuis și J. Benouilli, « les plus grands géomètres de l'Europe », în legătură cu preocupările științifice ale « nimfei din Cirey ». « Marile adevăruri ne părăsesc — își începea marele scriitor scrisoarea către La Noue în stilul grandilocvent al vremii — dar în locul lor ne sosesc marile sentimente și foarte frumoase versuri care valorează cît multe adevăruri ; doamna marchiză de Chatelet a citit lucrarea dumitale cu aceeași plăcere cu care publicul a văzut-o ». Voltaire însuși îmbinase preocupările științifice cu cele literare. În vreme ce vilva enormă stîrnită de broșura de popularizare a gîndirii lui Newton, apărută în anul precedent, era departe de a se fi stins, el termina tragedia *Zulime*, parabolă orientală menită să-l răzbune împotriva numeroșilor dușmani și începea tragedia în cinci acte *Mahomet ou le fanatisme*, una dintre piesele de rezistență ale teatrului său, îndreptată împotriva intoleranței și mistificării religioase și politice. Încercînd, în septembrie același an, să-și reprezinte această operă caracteristică pentru teatrul de idei la Comedia Franceză, Voltaire nu va primi autorizația guvernului. Dar prin succesul unor tragedii ca *Brutus*, *Zaïre*, *Alzire*, el devenise de pe acum, ca să folosim o expresie a lui Emile Faguet, « regele » necontestat al teatrului epocii. În acest sens elogiile din

scrisoarea sa către La Noue, semnalînd « versuri de geniu » printre cele care mai trebuiau cizelate sau caracterizarea hiperbolică din final — drept unul dintre puţinii « care împiedică literatura să moară în Franţa » — reprezintă în fond diploma generoasă de investitură a unui nou dramaturg. Fapt confirmat şi de scrisoarea lui Voltaire din 3 aprilie către Le Cornier de Cideville, prin care, mulţumindu-i pentru posibilitatea oferită de a citi *Mahomet II* îşi exprima speranţa că scrisoarea sa către La Noue va apărea la sfîrşitul piesei, cu ocazia tîpării acesteia şi îl ruga să transmită autorului expresia prieteniei sale.

Dar corespondenţa de care ne ocupăm nu cuprinde numai elogii.

Partea cea mai importantă a scrisorii din 3 aprilie 1739 către La Noue era rezervată sfaturilor în legătură cu prezentarea diferenţiată a caracterelor în funcţie de adevărul psihologic şi culoarea locală: « Simplitatea şi graţia franceză » — sublinia Voltaire — nu se potrivesc cu anume eroi. « Asiaticii, americanii, turcii, pot vorbi pe un ton mai mîndru, mai sublim », sau după expresia lui Tacit « major et longinquo ». În gura lui Mahomet II ar fi mai nimerit « un limbaj îndrăzneţ, metaforic, plin de imagini ». De altfel aşa se exprima el însuşi — relata Voltaire, utilizînd fără îndoială informaţia lui Dimitrie Cantemir: « Ştiţi că intrînd în Sf. Sofia, pe care tocmai o transformase în moschee, el striga versuri persane, pe care le compusese chiar atunci: « Palatul imperial a căzut, păsările care anunţă tunetul şi-au făcut auzite strigătele pe zidurile lui Constantin » ? Reproducerea din *Istoria Imperiului Otoman* s-a făcut probabil din memorie. Istoricul român relatează în subcapitolul 9 al capitolului I din cartea a 3-a că distihul a fost pronunţat după procesiunea triumfală la Sfînta Sofia, cînd sultanul vizitează fostul palat al împăraşilor bizantini. Distihul rostit de acest « iubitor de poezie » şi « Improvizat în limba persană » era reprodus în original şi traducere în nota 18 din ediţia engleză consultată de Voltaire şi avea următorul conţinut: « Păianjenul îşi ţese pînza aici în palatul imperial ; / Bufniţa îşi cîntă cîntecul de veghe pe turnurile de la Efrasiyab ». Era o aluzie, comentează Cantemir, la prăbuşirea palatului regilor persani, a cărui imagine fabuloasă apare în povestirile turceşti şi totodată o prevestire pentru cel al urmaşilor lui Constantin.

Scrisoarea către La Noue continua cu o critică adusă « ilustrului Racine » în numele adevărului caracterelor şi a culorii locale. Din acest punct de vedere, deşi iubeşte ca nimeni altul teatrul acestuia, Voltaire nu-i poate ierta înaintaşului său că l-a transformat pe turcul Baiazid, eroul tragediei cu acelaşi nume, în aşa fel încît nu mai poţi recunoaşte în el decît pe omul de curte de la Versailles, cu

expresia « dulce și elegantă ». De fapt, după cât e informat, cam același lucru l-ar fi afirmat și Corneille la reprezentarea piesei: « E tandru, mișcător, bine scris, dar cel ce vorbește e întotdeauna un francez ». De altfel, « cei care doresc ceva mai mult colorit la Rafael și la Poussin nu-l admiră mai puțin ». Personal nu numai că e împotriva ultraglerii naturii, dar cere fructificarea și înfrumusețarea ei. Trebuiesc înlăturate slăbiciunile obișnuite ale versificației franceze, dar și vidul marilor Idei. « Noi avem nevole de îndrăzneală » — conchide Voltaire — atît în ce privește aspectele stilistice sau ideile, cît și caracterele.

E drept că aceste opinii sănătoase nu și-au găsit întotdeauna aplicarea practică nici în dramaturgia voltairiană. Dar nu aceasta interesează aici. Important pentru noi este că asupra concepției sale privind individualizarea personajelor dramatice, în funcție de specificul lor, a înfrînit nu cu puțin lectura recentă a *Istoriei Imperiului Otoman* de Dimitrie Cantemir.

O confirmare în acest sens ne-o oferă și faptul că poate cele mai grave critici aduse piesei lui Jean Baptiste Sauvé la Noue, dedicată cuceritorului Constantinopolului, erau ocazionate de alegerea și prezentarea subiectului, neconforme nici istoriei, nici naturii omenești.

Subiectul tragediei lui La Noue era moartea creștinei Irena, pe care Mahomet ar fi ucis-o cu propria sa mîină, din gelozie și pentru trădare. Ea nu are la bază decît « un basm » colportat de « un călugăr numit Bandinelli », care s-a complăcut « să desfigureze istoria marelui Mahomet al II-lea prin multe născociri de necrezut ». Or, « este sigur — continuă Voltaire pe baza indicațiilor din *Istoria Imperiului Otoman* — că niciodată Mahomet n-a avut vreo amantă cunoscută de creștini sub numele de Irena, că niciînd ienicerii nu s-au revoltat contra lui nici pentru o femeie, nici pentru vreun alt motiv, și că acest principe atît de prudent, atît de savant, atît de înțelept pe cît de cutezător, era incapabil să comită această faptă de o nebunie pe care istoricii noștri i-o reproșează atît de ridicol ». Asemenea născociri i se pare tot atît de absurdă ca și povestea celor « palseprezece icoglani, cărora se pretinde că a pus să li se deschidă pîntecele pentru a afla dacă i-ar fi mîncat smochinele ». Ea ar fi luat naștere — după părerea sa — ca o răzbunare naivă a popoarelor subjugate.

De altfel, numele lui Dimitrie Cantemir era citat mai departe chiar în textul scrisorii: « *Istoria lui Carol XII* mi-a împus să citesc cîteva lucrări istorice cu privire la turci. Am citit între altele, de curînd, *Istoria Otomană* a Principelui Cantemir, voevod al Moldovei, scrisă la Constantinopol. Nici el nu găsește de cuvînt, nici

vreun autor turc sau arab (dintre cei pe care Cantemir i-a consultat, *n.n.*) să respingă măcar povestea Irenei. El se mulțumește să-l înfățișeze pe Mahomet ca pe cel mai înțelept principe al vremii sale, ne face să vedem că Mahomet luînd cu asalt, datorită unei neînțelegeri, jumătate din Constantinopol și primind-o pe cealaltă prin învoială, a respectat cu religiozitate tratatul și a păstrat cele mai multe dintre bisericile din această cealaltă parte a orașului, care dăinuia trei generații după dînsul. Dar că ar fi vrut să ia în căsătorie pe o creștină, că ar fi gîtit-o etc., iată ce nu s-a imaginat niciodată pe vremea lui ».

Dîndu-și seama probabil că a împins critica prea departe și obligat de limitele realismului psihologic, etnologic și istoric din propria-i creație, Voltaire încheia consolator : « Ceea ce spun aici, o spun ca istoric, nu ca poet ». Fiindcă în fond e vorba de o prejudecată moștenită (« Unde ar mai fi Virgiliu și Homer dacă i-am șicana pentru faptele narate ? »). Căci « o prejudecată ajunge — adăoga Voltaire nu fără ironie — pentru un pictor sau un poet ». Și conchidea în numele concepției clasice asupra teatrului, al cărei prizonier rămăsese practic el însuși, deși teoretic se alătura « modernilor », că « un neadevăr care oferă în teatru o ocazie frumoasă (une belle situation) e preferabil în acest caz tuturor arhivelor din univers, el devenind adevărat pentru mine ».

Interesant este că aprecierile laudative din final despre « rolul agăi de ieniceri și situația tot atît de frapantă pe cît de nouă și îndrăznească a lui Mahomet ridicînd pumnul asupra unei metrese de care e iubit », veneau în flagrantă contradicție cu condamnarea răscoalei de sub conducerea aceluiași agă sau uciderea sălbatecă a creștinei Irena, ca desfigurînd istoria și falsificînd personalitatea unui suveran chibzuit, învățat și tolerant. De altfel, moartea Irenei atît de « nouă și îndrăznească » fusese caracterizată anterior drept o poveste pe care « douăzeci de alți scriitori au copiat-o » înaintea lui La Noue. Iar spiritul ascuțit al lui Voltaire nu putea să nu sesizeze similitudinile dintre scena uciderii ei de către Mahomet și scena centrală din propria sa tragedie *Zaïre* unde sultanul Orosman al Ierusalimului ucidea cu propria-i mînă, din gelozie și pentru trădare, pe tînăra sa iubită creștină. Ceea ce aruncă încă o umbră asupra sincerității elogiilor aduse actorului dramaturg.

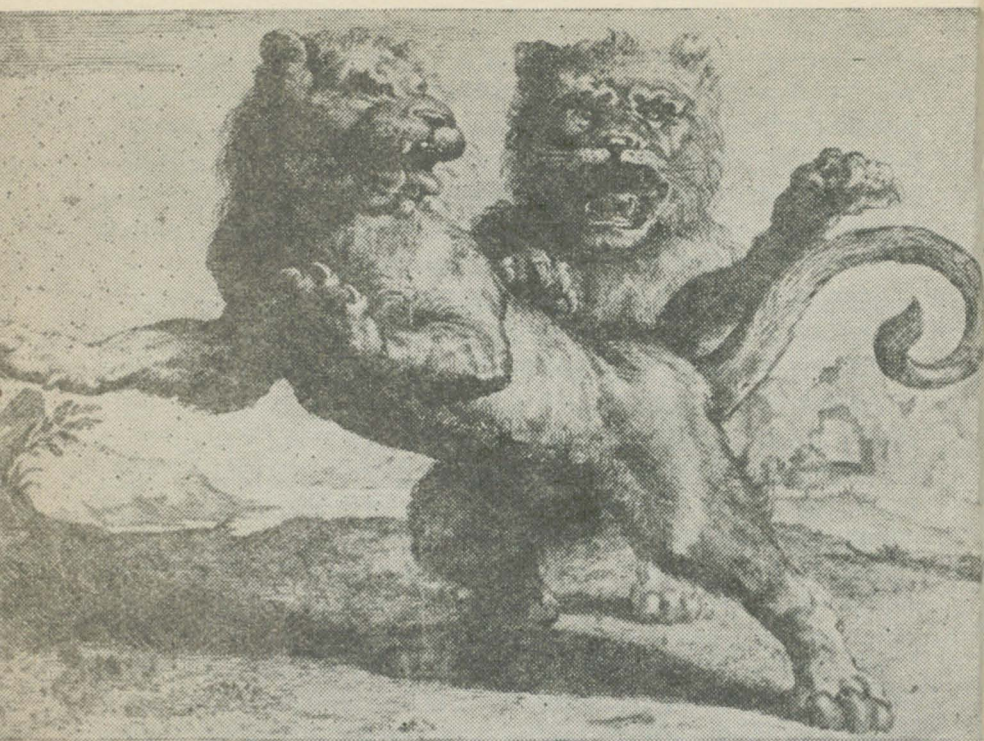
Oricum ar fi, relațiile amicale stabilite de Voltaire cu acesta prin lectura lui *Mahomet II* și corespondența din 3 aprilie 1739 îl vor hotărî un an mai tîrziu pe marele scriitor să-l recomande regelui Frederic al II-lea al Prusiei pentru organizarea teatrului Curții sale. În scrisoarea trimisă lui La Noue din Bruxelles, la

20 august 1740, îi descria în acest scop Berlinul ca o viitoare Atenă, iar pe rege drept un emul al lui Pericle (cu un an înainte numele marelui atenian fusese invocat în legătură cu personalitatea altui « principe luminat », românul Dimitrie Cantemir în corespondența lui Voltaire cu fiul acestuia). Frederic însuși, după ce își arătase, la 6 octombrie 1740, față de scriitorul francez, nerăbdarea de a-i citi noua piesă (« Cher Voltaire, sans *Mahomet* / il n'est point de plaisir parfait ») îl anunța că a hotărât să-l angajeze pe « acest comedian, autorul lui *Mahomet II* », de la începutul anului următor, cu o trupă corespunzătoare.

Tratativele au eșuat în cele din urmă lamentabil, dar numele lui La Noue și al trupei sale din Lille se leagă de interpretarea lui *Mahomet* al lui Voltaire, cu ocazia premierei tragediei din 1741. A fost o izbucnire nemaipomenită de entuziasm din partea publicului, iar pentru Voltaire o victorie la fel de importantă ca aceea obținută de Frederic la Modlitz, cum declara dramaturgul însuși. Peste aproape un veac, piesa se reprezenta sub titlul *Fanatismul sau Mahomet proorocul* la București, cu un succes similar, versiunea în versuri a lui Eliade-Rădulescu, cu un final original, contribuind la crearea scenei române moderne.

« Cei doi *Mahomet* ai noștri s-au îmbrățișat la Lille », scria Voltaire lui Le Cornier de Cideville, referindu-se la colaborarea sa cu La Noue din 1741. Dar așa cum observă un biograf, « cel al lui Voltaire l-a înăbușit pe celălalt ».

Cît despre marea însemnătate pe care Voltaire însuși a continuat să o acorde din punct de vedere teoretic scrisorii din 3 aprilie 1739 de care ne-am ocupat și implicit lui Dimitrie Cantemir pe care se sprijinea informația sa, e suficient să amintim că multă vreme după moartea lui La Noue, cu numai doi ani înainte de sfîrșitul propriei sale vieți, marele scriitor francez o reproducea prin excepție, cu unele mici modificări, în cartea sa *Commentaire historique sur les oeuvres de l'auteur de la Henriade*, apărută anonim la Geneva în 1776.



Lei în atac: gravură de Rubens (Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei RSR)

SUFLET-TRUP ca tensiune barocă, în gîndirea lui CANTEMIR

Se suprapun, în scrisul lui Cantemir, sub același înveliș «somatic», trei «înrupări», istoric diferite, ale Barocului. Cea mai arhaică reprezintă stilul asianic al patristicii, care corespunde, după Eugenio D'Ors în *Lo barroco*, unei fuziuni între specia «alexandrină» și cea «pelagiană» a barocului. Nivelul intermediar este cel al fazei tîrzii, «cosmopolite», a goticului «înlăcărat». Nivelul, care în mod paradoxal este cel mai greu de captat deși cel dintîi în succesiune istorică, reprezintă barocul epocii lui Cantemir, cel pe care, printr-o restricție excesivă, Eugenio D'Ors îl numește «tridentin» sau «iezuit». Sub diafragma aceleiași literalități, aceste niveluri palpită încă de o viață independentă. Descinse din rigoarea categorială și din permanența aceluiași arhetip, ele se scaldă în climate temporale felurite, asemeni arborescențelor unui neverosimil organism polimorf. Înțelese ca straturi succesive ale unei decantări în etape istorice a semnificațiilor eterne ale stilului, ele convertesc în mod fatal textul lui Cantemir într-un imens palimpsest. În acest caz, lectura devine un itinerariu arheologic care traversează profunzimea atopică a acestor niveluri implicate într-o aceeași diafragmă somatică; hermeneutica se transformă, mai mult decît în înaintare, în regresie către nivelul cel mai arhaic al heterocroniei, cu scopul de a-l fixa ca «dominantă» a unei eventuale armonii semantice.

* Fragment dintr-un studiu mai amplu.

În implicația heterocronă, prin care ele pot exista în același stilem, un strat nu poate fi identificat și fixat direct ci numai ca efect de refracție printr-un alt strat care refuză mediația, coagulând înțelesul într-o densitate opacă și adesea ostilă lecturii. Într-o asemenea scriitură, lectura nu mai provoacă « sciziunea » literalității ci încearcă să exorcizeze, prin acuitatea și precizia operației, această « épaisseur » pe care straturile o opun unul față de celălalt. Lectura mediată o convertește într-o transparență care eliberează stratul următor fără a-l determina să adopte o ipostază inaccesibilă. *Barocchus trifrons* este un Proteu subtil ale cărui chipuri (aceiași, diferențiat prin anamorfoză în trei ipostaze) se implică asemeni straturilor unui palimpsest. În fața acestei fizionomii-scriitură, singura strategie eficientă ne sugerează să citim un chip numai pentru a-l putea contempla și înțelege pe cel următor.

Gîndirea lui Cantemir sugerează o formulare mai suplă, o articulare mai puțin conceptuală și mai marcat organică a raporturilor dintre *logos*, *ethos* și *pathos* decît aceea, excesiv de sumară, pe care, poate din necesități de clasificare tipologică, Eugenio D'Ors o deduce din concepția unui Romano Guardini. Nu poate fi vorba, de bună seamă, de o tricotomie ci de o polaritate între termenii căreia cel de al treilea element încearcă să realizeze « dreapta cumpănire ». Pentru a o asigura efectiv, acest element trebuie să fie marcat de un anume « bifizism », adică de posibilitatea de a participa, deopotrivă, la natura celor două valori extreme. Or, *logosul* și *pathosul* reprezintă valori « pure » în timp ce *ethosul* vădește o bivalență care îl consacră ca termen mediu care echilibrează și dă configurație acestei tensiuni. Cu alte cuvinte, nu putem vorbi numai de o implicație univocă, a *pathosului* în *ethos*, cum afirmă Romano Guardini și Eugenio D'Ors, ci de posibilitatea unei implicații reciproce a celor două valori în circumstanțe diferite. Prin urmare, opoziția tipologică se stabilește mai curînd între *logos* și *pathos*, înțelese ca valori « pure ». În această relație, *ethosul* înseamnă mai mult decît o valoare în sine, deschisă ambelor extreme; ea reprezintă însăși posibilitatea raportării lor și acest raport însuși care trebuie fără încetare reformulat.

Este de la sine înțeles că numai sub aspect conceptual putem vorbi de « opoziție » între *logos* și *pathos*; din punct de vedere vital, în circularitatea unei culturi, acestea se implică asemeni funcțiilor unui organism. În virtutea acestui fapt, dubla natură a *ethosului* impune distincția a două niveluri în cuprinsul sferei lui.

În culturile de tip clasicizant, definite prin preeminența *logosului*, nivelul explicit al *ethosului* este de natură logică iar cel implicat reprezintă însuși *pathosul* atenuat și disciplinat în forma unui nucleu secret de fervoare.

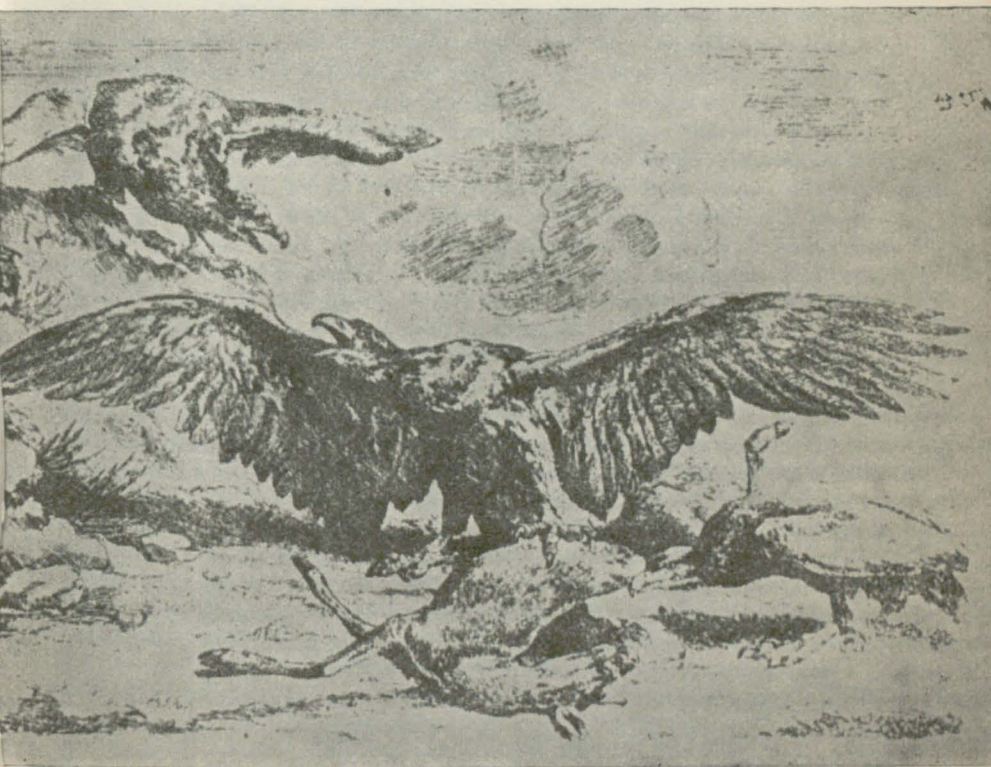
În culturile de tip baroc, marcate de supremația *pathosului*, expresia explicită a *ethosului* este de substanță patetică. Cea implicită concentrează fermitatea și rigoarea *logosului* care organizează structurile vieții morale nu prin coercițiune exercitată din exterior, cum se întîmplă în primul caz, ci prin emanație din interior.

Dacă acceptăm distincția făcută de Eugenio D'Ors între « gîndirea logică » și « gîndirea patetică », distincție care ne propune opțiunea între un pleonasm și o

contradicție în termeni, cu atît mai îndreptățită ni se pare complementaritatea *ethosului* patetic cu cel logic, adică a celor două forme în care se manifestă paradoxul *ethosului* în sine. Acest paradox afirmă că în virtutea unor rațiuni supreme de echilibru al valorilor și a implicației de tip organic în care se află în cuprinsul unei culturi, *ethosul* patetic se dezvoltă în jurul unui nucleu logic în timp ce *ethosul* logic cristalizează în jurul unui nucleu patetic.

Acțiunea dictată de *ethosul* logic este coerentă și sistematică; ea tinde către dobîndirea stării de apathie. Pentru aceasta, stoicismul, care face din ataraxie principiul suprem al existenței, fiind astfel morala clasică prin excelență, reprezintă numai o componentă atenuată a eticii lui Cantemir și a barocului în general.

Păsări de pradă, gravură de Peter Boel (secolul XVII).



Germenii «gîndirii patetice» pot fi identificați într-o veche dicotomie a surselor și formelor cunoașterii așa cum o stabilesc Platon (în dialogul *Fedon*) și Aristotel (în *Etica nicomahică*, X, 7,2). Ei disting un mod de cunoaștere prin *nous* — *noîsis*, care reprezintă intelectul intuitiv și unul prin *logos*, care este cunoașterea discursivă dobîndită cu ajutorul raționamentului silogistic. Cunoașterea «noetică» aparține ordinii revelației întrucît presupune contactul nemijlocit dintre conștiință și demiurg. Adevărul «simplu» și total oferit de ea se vîdește în mod instantaneu subiectului care, sub fluxul lui și în fața irumpției lui necondiționate, devine receptacol și vas de elecțiune. Adevărul rațional este mediat și «compus» pentru că se constituie în durată ca aproximare infinită a unei semnificații supreme nicicînd atinse. El este elaborat prin aplicarea unei tehnici gnoseologice de a cărei sistematizare se ocupa îndeosebi logica formală. Dicotomia platonice reprezintă, în mod virtual, o ierarhie între termenii căreia, sub influența gîndirii teozofice, Cantemir va institui un conflict fără soluție. Textul cel mai revelator pentru antiintelectualismul baroc al filozofului este *Sacrosanctae scientiae indepingibilis Imago* (Imaginea cu neputință de reprezentat a științei prea sfinte.). Aici distincția între logic și noetic, făcută de gînditorii greci, devine o fisură gnoseologică între adevărul unei revelații care este improbabil că se va produce și cel dobîndit prin mijloace care îndepărtează conștiința de esența lucrurilor. «Știința sacrosanctă» reprezintă în concepția lui Cantemir însăși cunoașterea edenică acordată primului om în clipa Facerii în forma «luminii imateriale» care inundă conștiința și o înstăpînește asupra unui adevăr total. Ea consacră participarea conștiinței la substanța acestui adevăr. Păcatul originar va întrerupe această stare de grație. Ca o consecință a lui, primul om pierde lumina paradizică: substitutul «natural» al acesteia, «rațiunea senzitivă», va însemna mai curînd o promisiune etern aminată de adevăr decît mijlocul sigur de a-l dobîndi. Fisura pe care Cantemir o situează între «nous» și «logos» reprezintă, prin urmare, reflexul gnoseologic al căderii din universul substanței în cel al relației, în care rațiunea discursivă cunoaște adevărul prin înscrierea ei în rețeaua inextricabilă de raporturi ce alcătuiesc realitatea fenomenală. Logosul este rezultatul căderii din *nous*. În centrul antiintelectualismului baroc se află sentimentul acestei condiții provizorii a rațiunii în care, în urma unui dezastru suprem, a «căzut» conștiința.

În viziunea teozofică, a cărei influență asupra gîndirii lui Cantemir este incontestabilă, adevărul noetic este perceput ca «lumină difuză» care inundă conștiința într-un instantaneu de grație. Această «*infusum inextinguibile lumen*» despre care vorbește în *Compendiolum universae logices institutionis* (Mic compendiu al științei logicii generale) și pe care textele sacre o conțin într-un receptacol de imagine criptică este intuită, din cuprinsul universului relației, numai prin mediația paradoxului.

Gradul suprem al reflectării constă într-un narcisism transcendent, într-o auto-scopie a Logosului întors în sine (în aceasta constă, însăși esența *Nous*-ului) și, în aceeași măsură, în închiderea ciclului ontologic al creaturilor pe care oglinda demlurgică le captează și le readuce, sublimate prin reflectare, la creator. Alegoria lui

Cantemir pune în evidență această ierarhie a gradelor specularității, ca și circularitatea care definește orice reflectare. Ea explică paradoxul « luminii difuze » al cărui flux continuu (inextinguibile) se comportă nu ca epifanie ci ca iminență etern amînată și ca refuz al epifaniei întrucît se resoarbe în sursa ei prin chiar actul care o emană.

Deosebirea dintre reflectarea logică și cea noetică se convertește, din punctul de vedere al duratei, în opoziția dintre proces și instantaneu, dintre istorie și « eternul acum ». În opusculul intitulat în spirit « misologic » *Logica inutilis*, filozoful flamand Jean Baptiste Van Helmont, a cărui influență a marcat în mod decisiv o anumită etapă a gândirii lui Cantemir, exprimă această deosebire în opoziția dintre *inventio* și *demonstratio*. Rațiunea nu elaborează un adevăr propriu ci se limitează la demonstrarea adevărului creat de intelectul intuitiv (non tam ad inveniendum scientiam quam ad demonstrandam inventame). Cu alte cuvinte, ea desfășoară în durată, cu ajutorul formelor « compuse » ale raționamentului discursiv un instantaneu noetic. « Invenția » acestuia, în care se exercită funcția cu adevărat creatoare a gândirii, reprezintă rezultatul lucrării intelectului care întrunește în concepția teozofului flamand atributele cunoașterii absolute (Intellectus in se (sit) totus purus, simplex, unicus et individus.).

Dar opoziția dintre un adevăr impur (cu substrat empiric), « compus », heterogen și divizibil ca acela pe care îl oferă « rațiunea senzitivă » și unul pur, simplu, omogen și indivizibil, așa cum o stabilesc Van Helmont și Cantemir, reconstituia dualitatea sufletului și a trupului pe care Socrate o descrie în *Fedon* cu o vehemență în care presimțim iminența morții : « Cercetează acum, Kebes, dacă din tot ce-am spus nu urmează că sufletul este în cea mai mare măsură asemenea cu ce este nemuritor, inteligibil, simplu indisolubil, veșnic, identic cu sine; corpul în totul asemenea cu ceea ce este omenesc, muritor, sensibil, multiform, supus descompunerii, veșnic, schimbător niciodată identic cu el însuși » (80 a-b)

În viziune socratică moartea reprezintă descompunerea celor « compuse » (« Oare descompunerea unui lucru în același chip în care s-a compus nu e încercarea la care sînt supuse cele ce se fac prin compunere sau sînt compuse de la natură ? Și dacă există lucruri necompușe nu-s tocmai acestea singurele care n-au parte de prefacerea permanentă ? » *Fedon*, 78 b-c) Sufletul, simplu în mod natural și prin urmare indestructibil, este nemuritor. Analogia dintre dicotomia socratică (suflet-trup) și cea teozofică (« rațiune senzitivă » — intelect intuitiv) explică neîncrederea în adevărul rațional prin natura lui « compusă » deci decompozabilă și pleritoare iar identificarea dintre *nous* și funcțiile sufletului prin alcătuirea « simplă » a lor.

Cunoașterea noetică presupune o percepere imediată și totală a esențelor tocmai în virtutea « asemănării desăvîrșite dintre sufletul nostru și esența lucrurilor. . . » în ce privește existența lor mai înainte ca noi să ne fi născut (*Fedon*, 7b).

Cunoașterea logică, a « trupului » este efemeră ca însăși obiectul fenomenal pe care îl cercetează; cunoașterea noetică, a « sufletului », reprezintă o stare de

participație la permanența și veșnicia esenței lor: « Dimpotrivă (spre deosebire de cunoașterea senzorială) spune Socrate, când sufletul cercetează ceva el însuși, merge spre ce este curat, veșnic, nepieritor, neschimbător și, întrucât este de aceeași ființă cu această esență, rămîne statornic lîngă ea, cît poate sta așa de la sine și pentru sine. Atunci pe de o parte rătăcirea lor încetează, pe de alta el se păstrează mereu ca și cele ce rămîn aceleași, ca unul care s-a împărtășit din esența lor. » (Fedon, 79 d).

Acest secret scenariu platonice devine evident în *Venatio scientiarum*, alt opuscul al lui Van Helmont, care conține disputa dintre suflet și rațiune concepute ca surse ale cunoașterii. *Rațiunea-Animus* sublimează substratul senzorial și empiric al cunoașterii trupesti și desfășoară adevărul ei relativ în discurs silogistic. *Anima* percepe intuitiv semnificațiile noetice și le proiectează în imagini instantanee fără echivalent rațional.

În acest sens, păstrînd implicațiile alchimice pe care Carl Gustav Jung le conferă tensiunii dintre *Animus* și *Anima*, putem interpreta « divanul » lui Cantemir și ca expresia unei dicotomii gnoseologice. « Giudețul sufletului cu trupul » reprezintă, în această lumină, conflictul între cunoașterea noetică și cea logică reflectat îndeosebi în planul vieții morale. Etica agonică promovată de Cantemir are ca sursă inițială un conflict intim de ordin cognitiv. De aceea, mai mult decît o « psihomahie », *Divanul* mi se pare a ilustra o gnoseomahie caracteristică, prin excelență, gîndirii patetice a omului baroc.

Dicotomia socratică descrisă în « Fedon reappare » în « Divanul » lui Cantemir sub forma contrastului dintre « ochiul trupesc » și « ochiul sufletesc ». Cel dintîi este prin excelență, organul cunoașterii empirice, al extroversiunii prin care conștiința naufragiază în lucruri, la o distanță infinită de prototipuri, adevăratul obiect al cunoașterii. Cel de al doilea simbolizează autoscopia sufletului, circularitatea lui narcisistă, omologă cu cea a Logosului, ceea ce explică participația lor într-o substanță și în consecință posibilitatea cunoașterii « sufletești » a arhetipurilor. Mai mult, Cantemir pune în evidență cu remarcabilă subtilitate, inversiunea de sensuri temporale pe care o implică gnoseologia platonice. Dacă orice cunoaștere este reminiscentă, anamneza devine o formă a divinației. Reactualizarea celor ce au fost înseamnă previziunea celor ce nu sînt încă. Speranța este chipul « animat » al nostalgiei. Viitorul reprezintă un trecut absolut, de dinainte de timp, în neîncetată expansiune. « Nu celea ce trupul vede, scrie Cantemir, ce celea ce sufletul privește, acelora nedejduiește. Așijderea, cu toată inima și cu tot sufletul silitoriu fii, ca nu cumva celea ce trupăscul ochiu văd să le crezi și lor să te nădăjduiești, ce cea ce sufletescul ochiu prin credință le mai dinainte, pînă a nu fi vede și le cunoaște. Căci de vei toate cu vederea cerca și apoi să le crezi, aceasta în mare păcat și mai vîrtos în tăgăduirea dumnăzîiască te va aduce. . . Iară fiii veacului acestuia acele ce numai cu ochiul trupului privesc, acelea cunosc și cu aceasta ei înde ei înțelepți și cunoscători să fie li se pare » (*Divanul*, II, 66).

În această circularitate a timpului noetic, în care viitorul reprezintă o efigie a trecutului, cunoașterea se desfășoară ca o extensie infinită a centrului conștiinței, a « ochiului sufletesc » care tinde să se identifice cu obiectul cunoașterii, « sfera infinită » a lui Anobius și a întregii gândiri patristice. Paradoxul acestei reprezentări culminează prin intuiția că, în plan psihic, infinitul este utopic și că emblema lui inconceptibilă reprezintă o noemă, punctul infinit.

Un factor important care a consolidat tendința psihologică în baroc este reprezentarea gândirii sub specia organicului și a proceselor vitale. Adevărul noetic este perceput ca « simplu »; și omogen, într-o indiviziune proprie integrității unui organism viu. Dimpotrivă, adevărul logic este « compus » și heterogen, rezultat fie din mecanica infinitizimală a decantării materialului empiric fie din articularea mecanică a unor segmente inerte a căror agregare nu dobîndește suplețea unui sistem vital. Intellectul intuitiv cunoaște prin impulsuni și « trăire » organică; logica aplicată ca *organon* în sens aristotelic deduce adevărul prin automatisme de tip mecanic.

În *Sacrosanctae scientiae*, Cantemir « disprețuiește toate mașinațiile rațiunii » într-un sens care opune în mod radical atitudinea lui gnoseologică tradiției « artei logice » bazată pe combinatoria mecanică a formelor pure ale silogismului, așa cum s-a dezvoltat de la Raymundus Lullus, la Pascal și Leibniz. Disjunția organicului și a mecanicului aplicată în sfera logică precizează o dicotomie care exista numai virtual în logica aristotelică și în dezvoltările principalilor săi comentatori. « Logica, scrie Cantemir în consens și, de data aceasta cu Van Helmont, se împarte în naturală (care depinde de natura noastră) și artificială, pe care în cea mai mare parte o avem moștenire dela Aristotel » (*Compendium*, I, 1, 4)

Logica naturală constă în evidența intelectuală dobîndită spontan în virtutea organizării noastre firești; ea reprezintă acea facultate distribuită în modul cel mai echitabil pe care Descartes o numește « bunul simț », în fraza liminară a *Discursului asupra metodei*. În *Compendium universae logices institutionis*, opusculul care redescoperă « utilitatea » logicii și funcția ei esențială în ansamblul proceselor cunoașterii, Cantemir tinde să stabilească o articulație și o continuitate aproape organică între cele două forme ale logicii.

În schimb, Van Helmont, care i-a sugerat distincția lor, o adîncește în mod radical; în virtutea ei, logica devine un sistem închis și autofag în care « dialectica » silogismului anulează « lumina » naturală, iar Logica pur formală devoră ceea ce ar trebui să sistematizeze și să fortifice. În această agresiune a mecanicului asupra organicului în sfera logicii, « spiritul organic » al gândirii barocului traversează momentele cele mai convulsive.

Corpul și fecundele sale valențe dinamice, — ax substanțial de referință și cîmp al multiplelor interferențe dintre arte și tehnologii în sînul societăților umane, de ieri și astăzi, constituie, în paginile ce urmează, subiectul unei dezbateri deschise, pusă omagial de Secolul 20 sub semnul Anului mondial al populației.

The body and its fertile dynamic potentialities at the heart of human societies, past and present, — an essential reference point and a crossroads as well for the multiple play of influences involving arts and technologies, — is the object of the following debate which Secolul 20 dedicates to the World Year of Population.



CORPUL UMAN

VALENȚE CONTEMPORANE
ALE UNUI LIMBAJ FUNDAMENTAL



CORPUL UMAN
VALENȚE
CONTEMPORANE
ALE
UNUI LIMBAJ
FUNDAMENTAL

Dan Hăulică, Matila Ghyka,
Erwin Panofsky

Corpul ca mijloc de expresie

Corpul-semn, Corpul ca metaforă
socială

Geografia trupului: James Joyce
Ulysses

Teatrul și semiologia corpului

Meyerhold, Artaud, Living Theatre

Dansul, redimensionare a corpului

O proză a funcțiilor vitale

Tipare și variațiuni în analiza
trupului uman

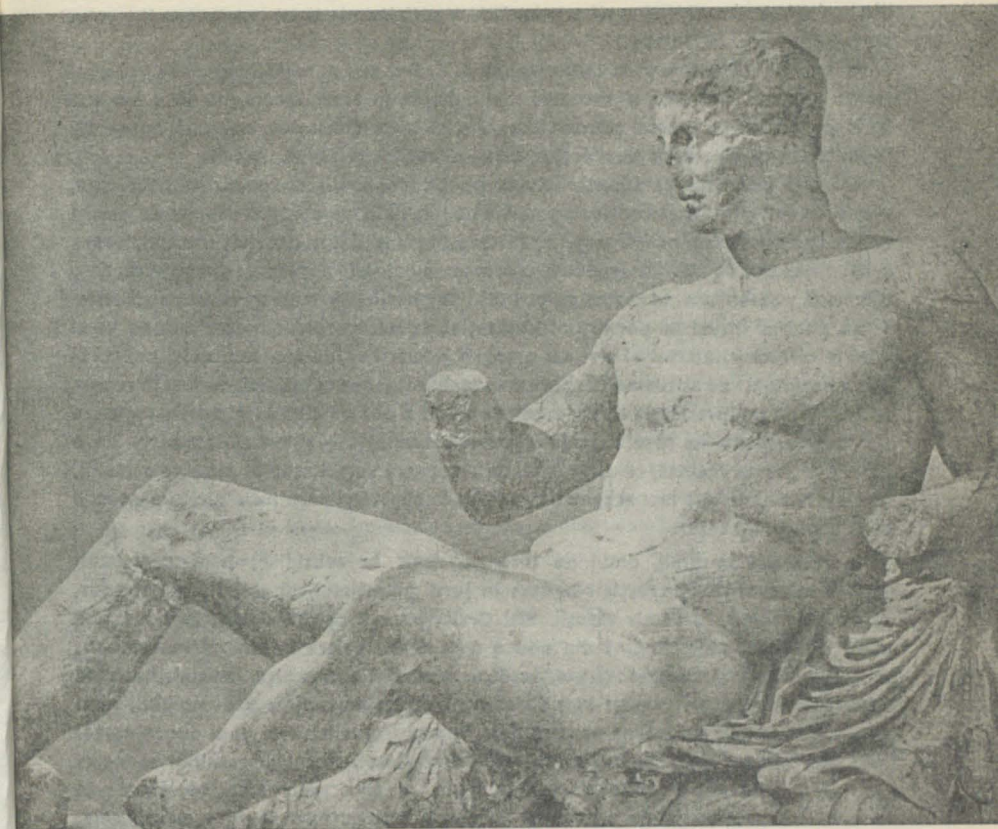
De la frontonul din Olympia la
Body Art

7 planșe, 100 de imagini

◀ Muzeul din Olympia, ceramică, secolul V a.e.

DIMENSIUNI ALE UMANISMULUI CORPUL — DÉFENSE ET ILLUSTRATION

« Ce-mi pasă de ceilalți oameni, eu sînt frumos », exclamă un tînăr, într-un dialog de Xenophon. Există, în cultura corpului, un pericol de reclusiune egoistă, de indiferență culpabilă față de semenii. Dar nu asta însemna îndeobște, în Grecia veche, cultul frumuseții. Era dimpotrivă, în jurul trupului, o veghie, și civică și sacrală, ca în preajma unui tezaur minunat, care interesa în chip solemn întreaga obște. Dacă dintre atleții care o reprezentau la Jocuri, la Olympia, se întîmpla ca vreunul să trișeze, să încerce a cîștiga fraudulos, aceea care ispășea, prin grele amenzi, era cetatea; din care amenzi se înălțau monumente, statui pentru Zeus, de aramă, ale căror baze le ghicești și astăzi în Incinta Sfîntă. Solidară cu însăși conștiința de sine a cetății, mîndria trupului frumos se înfățișa, la Greci, dincolo de estetism și de resorturile simplei sensualități: ca un semn grav, inalienabil,



de civilizație. Thucydide, reflexivul Thucydide, consemnând etapele ce-i disting pe Heleni de Barbari, marchează, pentru înțelesul ei *civilizator*, data la care nuditatea devine regulă, în Jocurile Olimpice.

Cu entuziasmul pe care-l pune în restaurarea atitudinilor superbe, a gestulației antichizant eroice în care își drapa contemporanii, neoclasicismul crezu că poate impune și nuditatea, drept cel mai radical din travestiuri: Napoleon se trezi gol în statua lui Canova, și, oricât de ambițios, cezarismul lui nu reuși să guste o astfel de abruptă asimilare cu anticii.

Nu toată antichitatea dealtminteri gîndea exact ca Hellada, în Roma patriarhală se auziseră voci puritane care condamnau drept decadență nuditatea atleților greci; deși tocmai Sparta, model de aspră disciplină pentru lumea veche, era cea mai

consecventă în franchețea nudă a corpului; autorizându-le și pe femei să se înfrunte, aproape goale, în întreceri.

Nimic mai direct decât trupul uman, mai firesc, mai nemîllocit prezent în experiența noastră concretă; și totodată niciunde, ca în acest motiv, nu este loc mai mult pentru relativitatea convențiilor. Astfel încît fizicitatea cea mai declarată, intimitatea manifestă cu corporalul este, și ea, întotdeauna, istorie.

De aici interesul paradoxal, irltant pe cît de fertil, al temei: motivul care, vreme de milenii, a fost considerat emblema infallibilă de absolut, semnal de aprigă voință supra-istorică, *nudul*, este, el, în chip profund dator istoriei; *inatural*, vreau să spun departe de a se lăsa redus la o constantă *naturală* a ideii; dimpotrivă, de o complexă variabilitate, în raport cu țesutul unor nesfîrșite medieri suprastructurale.

La punctul însuși de pornire al civilizației, la stadiul paleoliticului, unde te-ai aștepta ca lucrurile artei să fie mai omogen « firești », funcționează deja, neprevăzute diferențieri de atitudine în abordarea realului; și se anunță aici, curios, în raport cu trupul uman, premisele unei *convenționalizări* a observației. În picturile rupestre din magdalenian — la nivelul acelulași strat cronologic — animalele au parte de o tratare fulgurant realistă, cu un scrupul de autoritară veracitate; în timp ce oamenii, cînd apar, sînt înfiniți mai schematici, reduși la abrevieri care n-au nici cum aceeași persuasivă pregnanță.

În strategia imaginii, omul nu interesa decît în subsidiar; pentru artistul-vînător al cavelor, creația se rotea în jurul animalului, el trebuia magic adus, pe calea imaginii, în bătaia săgeții. Mai tîrziu, pentru pricini opuse, în Asiria, de pildă, în Persia, ne întîlnim din nou o netedă denivelare în cîmpul realismului: animalele sînt mai acut adevărate, *Leoaica murind* și atîtea alte imagini, ilustrînd implacabilele vînători regale; față de oameni care sînt victimele protocolului, mari păpuși frizate, sub parasoluri ornamentale, supuși frontalității ca unui destin curtesnesc. Sub semnul magic, omul nu interesa destul; sub semnul ierarhiilor autocratice ale Orientului, el interesează prea mult, cu prea specializată reverență: ca un artificial compendiu de convenții. Realismul artistic nu ține, simplu și placid, de un nivel istoricește dat al cunoașterii, el e, înainte de toate, un fapt de opțiune, o morală a adevărului.

Morală ce are de luptat cu atîtea mecanisme social inhibitorii, cu atîtea inerții subreptice, merite a insinua convenitul în ceea ce tocmai îl neagă fierbînte. O voință de adevăr fără de contrafaceri izbucnise în arta Egiptului antic, în vremea faraonului Ekhnaton, cel care încercase a revoluționa structurile credinței ca și ale politicii, statuînd o religie aproape franciscană a prieteniei dintre om și elemente. Mulașele găsite în atelierele de sculptori și tot ce ne-a rămas din arta epocii amarnite, a faraonului cu suflet de mare poet, probează un scrupul realist, un gust mai direct și mai tandru al vieții, o anume fluidă luxurianță, unită cu un cert curaj al dezagreabilului, — în imaginile oficiale: suveranul cu un cranlu prelung, cu un prognatism destul de acuzat al figurii, o siluetă mai degrabă ingrată, deloc

eroică, pretinde să fie reprezentat ca atare, membre gracile și abdomen bulbos, în scene care se vor mai degrăbă cordiale, pline de o pitorească amenitate. Dar habitudinile protocolare și obediența curtlzană sînt așa de îndărătnice, în acest Egipt al mileniului al II-lea a.e. încît, repede, ceea ce apăruse ca o ruptură revoluționară e convertit în rigiditate aulică. Gustul provocator al caracteristicului devine, el, *canon*, și demnitarii, care sîn să semene cu faraonul, încep să se supună unui suspect mimetism biologic în reprezentările artel; el sînt prin simpatie burli-coși, cu membre subțiri și cranii dolichocefale pînă la morbid ! Astfel de avataruri ale unui program de adevăr, redus la caricatural prin conformism solemn, îmi par concludente; imaginea omului nu poate fi separată de întregul aspirațiilor care definesc, istoric, o structură socială.

În Grecia, în schimb, gestul artistului e socialmente susținut, în tensiunea intelectuală care-l e proprie. Imaginea omului rezultă aici mai adevărată, mai radios, mai tînăr ca oriunde adevărată, pentru că în ea se concentrează setea de acuitate expresivă a artistului, dialogul lui încrezător cu lumea. Programul său lucid, de antropocentrism sistematic, vădește un viu curaj al inteligenței ; rostind totodată mîndria de a cunoaște și de a plăsmui a obștii. Peste segregările care blocaseră de atîtea ori explorările mai vechi, ale Orientului, Grecia adună în om, în gloria trupului, ca într-o inepuizabilă epifanie, îndrăznețiile unui efort de aprehensiune totală a lumii.

Există, în arta antică, observase Winckelmann, — de la *Dioscurii* de pe *Montecavallo* la *Meleagru*, — imagini de tinerețe eroică, flințe sublime lingă care simți cum pieptul ți se dilată, într-o respirație vastă. O asemenea senzație de vastitate, dincolo de lustrul mărunț al conveniențelor, regăsea, la rîndul său, A. W. Schlegel în tragedie, în *Hippolyt*ul lui Euripide, bunăoară, talmic iluminat de calmul imperturbabil al personajului, de austeritatea lui puritate. Citea în *Hippolyt*, în frumusețea lui eroică și virginală, imaginea malcel sale, amazoana, și răsfrîngerea, într-un muritor, a Artemidel.

Această laudă a antichității avea un înțeles polemic, A. W. Schlegel o îndrepta împotriva clasicismului francez, într-o celebră *Comparație* — din 1807 — între *Phedra* lui Racine și aceea a lui Euripide. Îi reproșa modernului « politețurile fără sfîrșit, între persoane regale », gustul pentru politica meschină și intrigile de curte; alterarea înțelesului poetic, laolaltă cu cenzura vitalității; acele interdicții care alungă durerea fizică din artă și simpatia pentru ea, chiar cînd e încununată cu o severă compensație morală. Cum *Hippolyt* moare pe scenă, la Euripide, în brațele lui Theseu, tot astfel Philoctet, pe care eselul îl apără împotriva lui Lessing, își desfășură, la Sophocle, suferința fizică în fața spectatorilor, — cu o integritate a umanului, care nu se sperie că va răni gingășia vreunei Curți princlare: « Mă tem că modernii care au tratat subiectele tragice luate din antichitate le-au făcut adesea mai șocante, și în fond mai atroce, în măsura în care le slăbeau efectul și le polsau suprafața ».

Ne vin în minte, lângă aceste rinduri, trădări mai grave încă decât aceea pe care ar fi săvârșit-o Racine, oblterări de sens ale Helladei cu mult mai abuzive. Cînd s-a descoperit statua *Venerei din Arles*, replică a unei opere praxiteliene, Girardon, sculptorul regelui, însărcinat cu restaurarea, nu i-a adăugat numai brațe zeiței, ci, dezinvolt, l-a estompat ansamblul corpului: prea gingașul Louis XIV se arătase șocat la vederea coastelor și a mușchilor statuii! Îl contrariase vitalitatea ei robustă, era obișnuit să afle, în sculpturi, lustrul de ceară propriu îndeobște acelui patrimoniu bastard, de replici și de variante degradate, pe care veacul al XVII-lea îl botezase, indistinct, *l'Antique*: o sinteză convențională, cu ale cărei aproximații Europa se mulțumea, parcă apărîndu-se de contactul direct cu imaginea însăși a spiritalului antic.

După exemplul Greciei, așadar, interesul față de trupul uman devenise un test esențial pentru arta europeană: un test de fidelitate față de ea însăși. Dar bizuit, cum am văzut, pe esențiale infidelități față de adevărul profund al artei hellene. Intim aderente la istoria întregă a conștiinței europene, nudul și imaginea trupului uman comportă fatale deformări, — în trecerea printre prejudecăți și epoci. E un tîmpar de idee, o veritabilă *forma mentis*, — nucleul original nu-l poți pe deplin degaja din chimia nesfîrșitelor metamorfoze pe care i le-au impus atîtea succesive suprastructuri. Astfel, alcătuiindu-se istoric ca un agregat de aporturi și elaborări intelectuale, corpul a devenit, în simplitatea lui înșelătoare — cea mai complexă sinteză a culturii noastre artistice.

De altminteri, în secolul al XV-lea, cînd studiul corpului uman a devenit fundamental pentru învățămîntul artistic din Europa, — cînd Europa a intrat din nou în aria nudului — el era considerat, pentru artiști, o emblemă de *intelectualitate*, — la fel cu perspectiva. Erau forme ideale — a corpului, ca și a spațiului, rezultate ale meditației savante. Pentru spațiu, termenii sînt, el înșiși, revelatori, — a subliniat-o Panofsky — perspectiva inventată de Brunelleschi se cheama *perspectiva artificialis*, în opoziție cu aceea *naturalis* sau *communis*, cu care operase arta de pînă atunci. În căutarea ei de proporții, în studiul formei, anatomia angaja un element de idealizare geometrică, reacționînd astfel, implicit, față de « naturalismul » goticului tardiv. În anatomie, ceea ce-l exalta în primul rînd pe artiști era faptul că miniau o știință, că se înălțau *intelectual*, pe această cale, hotărît, din cîmpul artelor mecanice către statutul, socialmente mai avantajos, al artelor liberale. Umla, adamică prezență a trupului, a triumfat, în Renaștere, tocmai ca expresie a unel orgoliu, a unel ambiții *intelectuale*.

Instaurat astfel, în practica artel europene, drept mod de analiză *intelectuală* a realului, nudul înseamnă, prin el însuși, o apărare a artistului împotriva confuziei simpliste dintre artă și viață. Cu doza de superioritate naivă pe care Zola o pune în teoriile sale estetice, romanul său *L'Oeuvre* îl face pe erou, pictorul Claude Lantier, să moară din tentativa lui de *nud* în viața reală. Romanul lui Zola, se știe, l-a descalificat definitiv pe scriitor în ochii generației impresioniste. Și unde,

dacă nu printre acești minunați pictori — mă gândesc la Renoir —, se poate măsura mai bine distanța pe care tabloul cel mai puțin trușor o așează totuși, de netrecut, între model și sine? La Cagnes, îmi amintesc, în atelierul lui Renoir, lângă fotografiile înfățișând declinul lamentabil al pictorului, mi-a sărit în ochi o altă imagine, aceea a unei regăsiri afectuoase, peste decenii: vestita Gabrielle, servanta care-l pozase de atâtea ori — și doamna Renoir trebuia să-și aleagă servitoarele după felul cum pielea lor acroșea lumina — revenise acolo, după mulți ani, măritată, cu un aer corect și modest, nu fără o anume sfilă burgheză. Zeița triumfal plămădită din singele unor fructe fără moarte se rușina parcă de a a fi, în realitate, atât de tern oarecare, — atât de insipid departe de imaginea ei din pictură!

« Dar a vorbi despre nudurile lui Renoir, ca despre niște piersici coapte, după care el n-avea decît să întindă mîna, înseamnă să uiți — scrie Kenneth Clark, — lunga lui luptă cu stilul clasic »; lupta, tensiunea între acuitatea modernă a percepției și rafinamentele robuste ale artei antice — de la bronzurile grecești la Pompei. Abandonarea suprem animală a nudurilor lui Renoir, iradianța, mitologica lor elementaritate, închipuie o sinteză, în care se întîlnesc fratern și Praxiteles și Giorgione, și Tițian, Rubens sau Watteau: la termenul unei evoluții care comportă o redefinire a picturii sale, în raport cu problematica veacului și cu o moștenire de milenii. După cum ofranda de sănătate a acestor nuduri redefineste parcă însăși speța noastră, dăruindu-i o pulsație grandios eugenică.

Tot ce, în artist, visează spre o viitoare magnifică umanitate este firesc mobilizat în această contemplare a trupului frumos. Gratuitatea aparentă a temel ascunde, dimpotrivă, un racord legitim la marile îngrijorări și aspirații contemporane. De aici, de altminteri, opțiunea acestui număr de revistă, pus, în chip declarat, sub semnul Anului Mondial al Populației, sub semnul mării dezbateri demografice pe care țara noastră o organizează și o găzduiește.

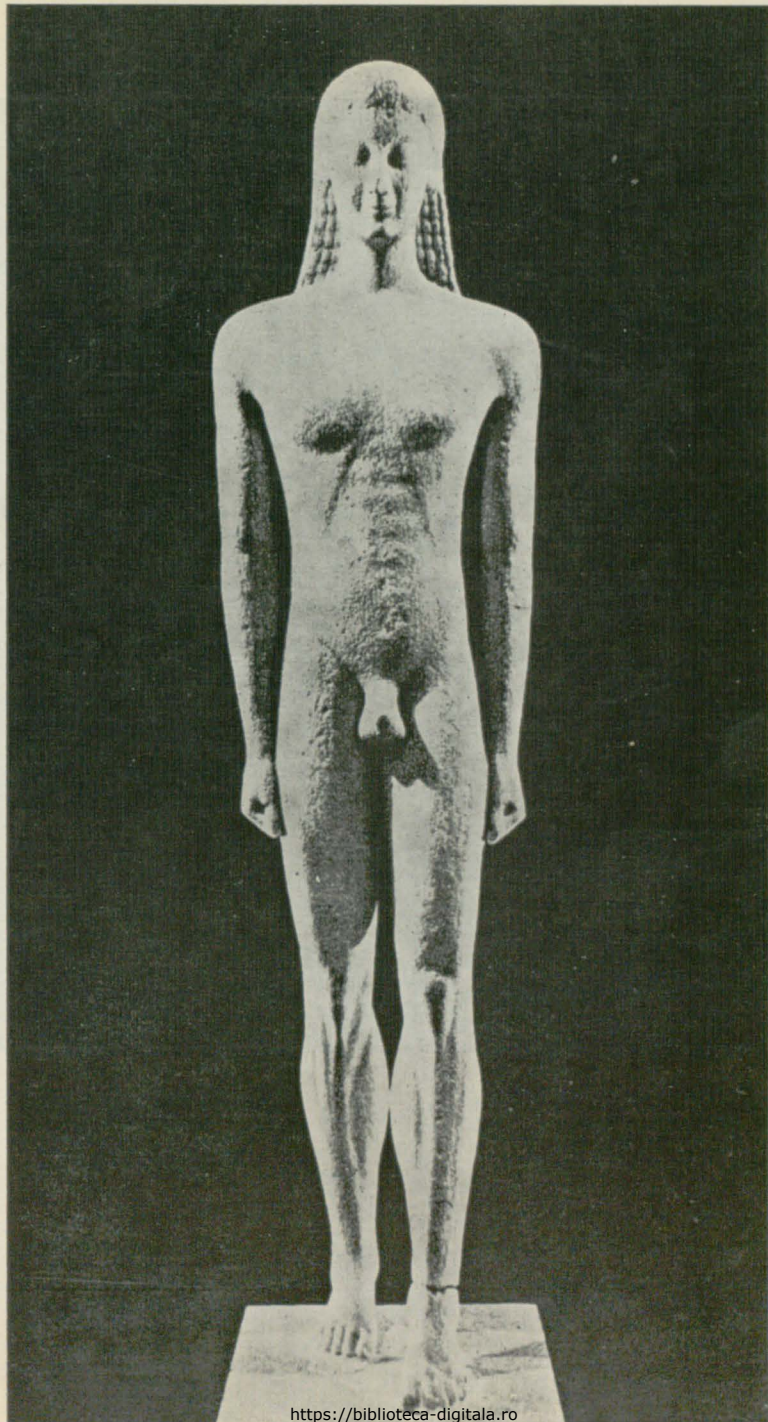
Plenitudinea clasică, — și clasică este, ireductibil, cultura trupului frumos — nu se atinge abolind livresc vitalitatea sau ignorînd pedant chemările concretului. Poussin nu se trăda pe sine cînd scria din Nîmes, în sudul Franței, bunului său prieten Chantelou, — relevînd frumusețea tinerelor fete pe care le întîlnea pe stradă, laolaltă cu eleganța coloanelor din templul numit *Maison Carrée*: « Vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là ». « Acestea, — coloanele — nu-s decît cîpiile vechi ale aceloră »: ale trupurilor vîi, ale tinereții de acum și de totdeauna. Încă Vitruvius postulase proporțiile corpului uman drept model pentru cel care înalță edificiul. Nu o curiozitate, așadar, fără de consecințe, ci un gînd mai temeinic traduc desenele rinascimentale în care arhitectura se mulează antropomorf, nava bisericii înfășurînd desenul unui nud cu brațele planate, bunăoară la P. Cattaneo, sau capitelul, la Fra Giocondo, pus în relație, ca o diademă, cu proporțiile creștetului feminin: volutele făcînd un sol de clorchini astuțioși deasupra urechilor. Iar la o biserică ceva mai veche, realizată într-o platră de un cenușiu sever, la Viterbo — într-un oraș care pare a respinge orice faclă tandrețe —, te întîmplă un plan explicit în formă de inimă. Și nu e vorba doar de accidente atașante, dar paradigmele marilor creații,

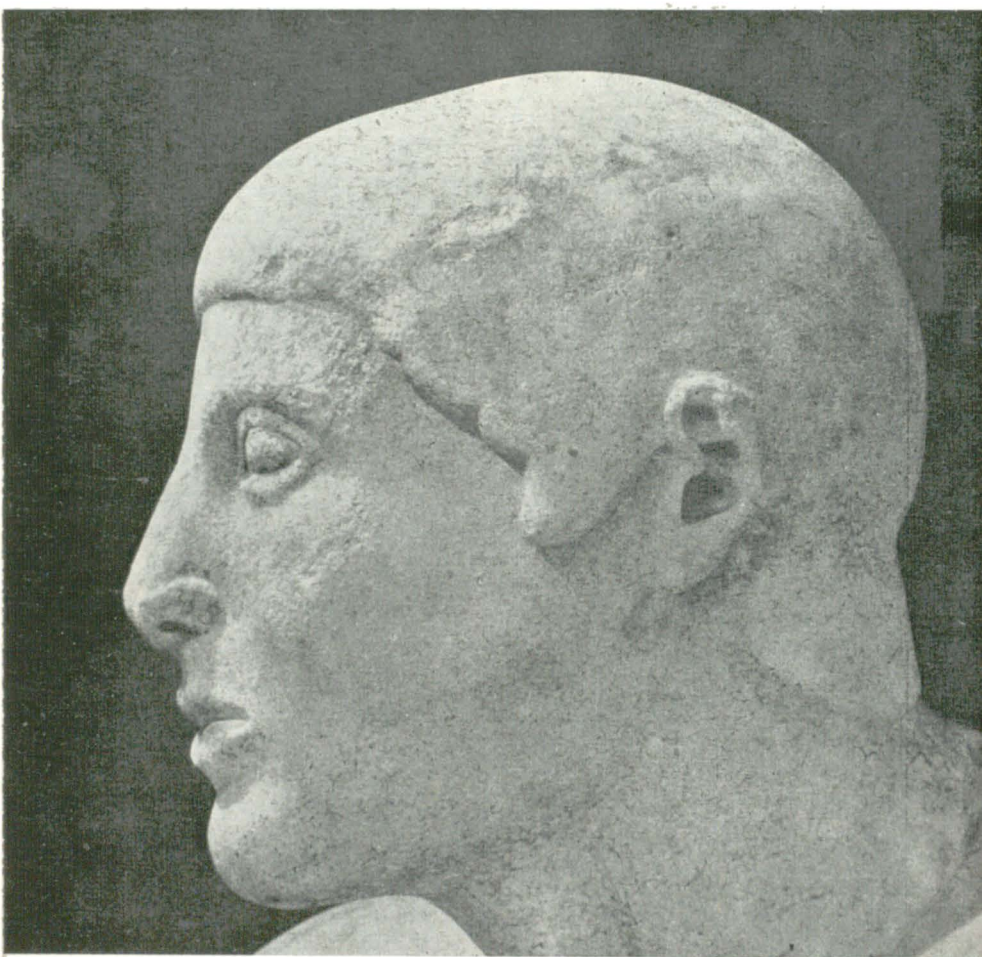
în arhitectură, vădesc mereu, oricît de riguroase, o tensiune vitală, care organizează geometria. E cazul Parthenonului, în primul rînd, unde, practic, toate liniile sînt incurvate, unde nici o orizontală și nici o verticală nu rămîne la această simplă existență abstractă; astfel încît stilobatul, de pildă, grație acestor incredibile rafinamente, cheamă în minte curbura atletică a unui piept, care se înalță liniștit în actul de a respira.

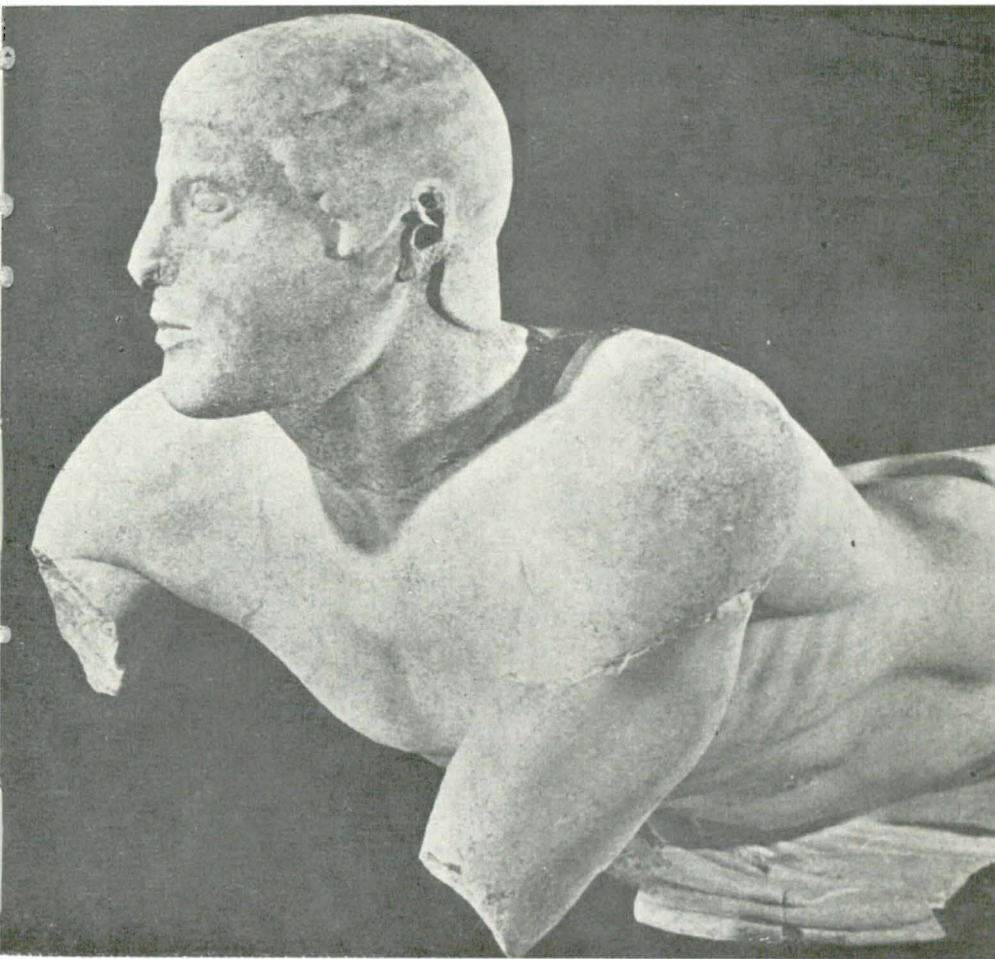
Anatomie și arhitectură, e o logodnă fundamentală, de termeni și domenii. Templul grecesc se regăsea în statua arhaică, severă și vitală totodată. Aceeași problemă — trecerea de la volume de tip cilindric, cu suprafețe circulare, la volume cu patru fețe, la dezvoltări orthogonale. *Hera din Samos* pornește ca un trunchi cilindric, canelat cu delicatețe, pentru a triumfa în carura torsului înfășurat în himation: așa cum în arhitectura templelor, coloanele își mîntuie mișcarea, și jocul lor zăbrelit cu lumina, în volumul orthogonal pe care-l susțin, culminînd cu frontoanele. Afinitatea între columnă și trup nu-i numai un suspin al poezilor. «O, colonne», exclamă eroul lui Claudel din *Partage de Midi*, cînd își înlănțuie iubita; iar în poemul lui Valéry, *Amphion*, fiecare muză poartă hieratic cîte un capitel de aur pe creștet. Schimb de puteri și de rosturi, — coloanele sînt vii, acolo unde anatomia își echilibrează infailibil tensiunile, precum o energetică arhitectură.

Pentru această potrivire de raporturi, care dictează frumusețea unui întreg, pentru raportul limpede între părți distincte, Michelangelo folosea un nume, *dependenza*. O dependență a părților, în alcătuirile corpului, care face ca inserția mușchilor pe schelet și zvîcnirea tendoanelor să opereze asupra cugetului nostru, la fel de irezistibil ca o arhitectură savant Imperioasă: o arhitectură capabilă să-și minulască magistral resursele, variațiunile de membre și profile. Planșele anatomiei lui Vesallus se constituie într-o *Fabrica corporis humani*, — unde, în spiritul epocii, *fabrica* înseamnă clădire, construcție. Lăuntru mai exact, nu fără o răceală ca de Ipsos, al anatomilor vesalleni în planșele lui Stephan de Calcar, sau vitală, umbroasă căldură a anfractuozităților din imaginile anatomice ale lui Leonardo, care le-au precedat pe cele dinții și le-au deschis calea — magnifica *Situs*, bunăoară, de la Windsor —, își reazemă prodigioasa revelație pe o idee, subiacentă, de arhitectură: pînă și viscerele se împărtășesc din jocul precis al tensiunilor, din compoziția fără greș a forțelor cu rezistențele. De aceea — pornind de la Vitruvius — trupul trebuie, pentru a funcționa ca model, să se înscrie în figurile «perfecte» ale geometriei, în pătrat și în cerc: cum o arată desenul lui Leonardo păstrat la Veneția, vestita imagine, reluată de atîtea ori în veacurile XVI-XVII, la Agrippa de Nettesheim și la atîția alții, ajunsă aproape o ideogramă, suprem elocventă, pentru conceptul geometric al omului.

E o candoare nescutită de melancolie, concentrată și impersonală, în bărbatul care-și dublează parcă ființa, pentru a atinge succesiv, cu două rînduri de brațe și picioare, pătratul și cercul: statornic, însă totodată curios înzestrat, — grav octopod care ar palpa speculativ marginile unei geometrii a finitudinii. Dincolo,







TEMPLUL LUI ZEUS DIN OLYMPIA, frontonul estic,
Divinitatea râului Kladeos, muzeul din Olympia
RELIEF VOTIV, marmură, 430—470 a. e.,
Atena, Muzeul Național





însă, de echilibrul figurilor închise, alfabetul trupului e disponibil și pentru alte expresii, pentru un dialog dinamic, vehement, cu spațiul: trupul extatic, trupul în descărcare patetică, trupul în plin elan. Iată, Nike înaripată, în admirabila sculptură a lui Paeonios din veacul V a.e., înaintează fără orbire, cu o decizie care pare dincolo de fatalitate ca și de hazarduri, inteligență în mers, — suplu echilibrul de contrarii. Principiul ei lăuntric e atât de eficace, încât Victoria n-are nevoie să-l manifeste stăruitor prin aripi, prin aceste tradiționale accesorii ale temei. Cum scria despre ele Albert Thibaudet, într-un strălucit comentariu, aripile sînt, aici, « mai degrabă îndurate de sculptor, puse de legendă, nu utilizate de artă; dar, transpoziție cu totul greacă, — ideea plastică a aripilor se răspîndește, se exprimă în trupul însuși, în armoniile lui delicate ». Piciorul care înaltea e dezvelit, draperia, toată, rămîne cumva îndărăt, — și, am spune, îndărătul afirmării de voință și de libertate a statuii. Încă un pas, și nudul feminin va lua asupra lui semnificația triumfală a Victoriei. Malraux a relevat această fertilă filiație de sensuri, de la Nike la Afrodita. Piciorul nu va coborî din Olymp, atingînd solul, ci se va îndoi, cu moliciune, tatonînd apa băii lustrale: ați înțeles, printr-o firească translație, vorbesc acum despre Afrodita, despre prototipul praxitelian al zeiței. Poate tocmai pentru că, în arheologia lui morală, nudul feminin poartă o imagine de libertate și de biruință, el ne rămîne atât de inextricabil aproape, fundamental legat de opțiunile mari ale civilizației noastre.

Astfel, înseși distorsiunile cele mai îndrăznețe pe care artiștii veacului nostru au înțeles să le aducă patrimoniului tradițional treceau, obligatoriu, prin domeniul nudului. Operele de răscruce ale revoluției artistice de la începutul secolului, se numesc *Nudul roz* al lui Matisse, din 1907, ori *Dansul*, din 1909, pinza esențială și dionisiacă din colecția Șciukin, unde trupul serbează frenetic o tinerețe recucerită a universului; în fine, se numesc *Domnișoarele de la Avignon*, de Picasso — cum știm, tot o pictură de nuduri. Așa de trainic semnificativă era tema trupului uman, pentru o lungă evoluție istorică a artei europene, încît nu se putea marca definitiv o atitudine nouă, fără a asalta plîdător acest domeniu: uneori cu o austeritate care e, și ea, revoluționară, în *Rugăciunea* lui Brâncuși, spre exemplu, din 1907, operă cheie, deasemeni, pentru începutul veacului nostru.

Indubitabil, abordarea contemporană a nudului a impus un radicalism care nu se dă înapoi de la interpretări foarte abrupte. Kenneth Clark, în admirabila lui carte despre *Nud*, plină de atitea vederi pătrunzătoare, credea că o sporită abstracție în figurarea corpului ar înlesni irupția elementului de sexualitate, pe care clasicismul îl sublima. Exemplul ales de el nu-i, însă, concludent, criticul se referă la o sculptură a lui Brâncuși care ar fi, în suprema ei simplificare, de o mai incitantă feminitate, decît antica Veneră din Cnidos a lui Praxitel; pe care, știm, se repezeau pelerinii s-o îmbrățișeze! Numai că sculptura în cauză, de la Muzeul din Cleveland, plină de un ireductibil elan, e tocmai un tors de adolescent, nici cum o chintesență feminină. Și sinteza de sensual și geometric, care e propria artă a lui Brâncuși, se situează dincolo de asemenea temeri.

Arhetipal, tinzînd spre definirea de arhetipuri, demersul unor astfel de mari sculptori, deschis prin Brâncuși, continuînd prin Arp, prin Henry Moore, conține, în gravitatea lui tăcută, izbînda unei mîntuiri.

Dacă se vorbea despre acțiunea *morală* a lui Polyclet — cel care, dintre antici, a raționalizat cel mai strict abordarea trupului —, trebuie să vorbim și astăzi, ca și în epocile clasice, despre *etica inerentă a nudului*. Antichitatea tîrzie inventase ceea ce s-a numit « *cuirasa estetică* », tratarea ornamentalizată a torsului, desenul musculaturii ca o platoșă care s-ar aplica pe trup ; dar cea mai eficientă « *cuirasă estetică* » rămîne, pentru nud, însăși capacitatea artistului de a ne impune un mod de lectură adecvat, scutit de promiscuitate, de confuzia cu obscenul. Ceea ce încearcă artiștii epocii moderne este să dezvolte tocmai acea *franchețe*, care, ea, constituie nudul ca formă de contemplare artistică și-l ferește de atingeri înjositoare. Degas, în 1878, găsindu-se în fața unui pictor destul de complezent, Gervex, care se apucase să illustreze într-un tablou poemul *Rolla* de Musset, — era vorba de frumoasa Marlon pentru care desfrînatul Rolla își cheltuie într-un gest de perdiție întreaga avere —, i-ar fi spus : « Trebuie să se înțeleagă că femeia nu e un model. Unde e rochia pe care a aruncat-o ? Pune, așadar, un corset pe Jos ». Tînărul confrate îl ascultă, pînza e refuzată ca o Inconveniență la Salon, comentariile se revarsă între compătimitor și indignat : « Oh ! să fii tînăr, să ai onoarea de a fi artist, să simți în tine talentul și să faci o asemenea operă ! » Detaliile sînt bine pictate, cu un merit incontestabil. « Dar știți care sînt acele detalii ? O Jartieră de mătase roz, un jupon scrobit . . . ». Ceea ce ar părea diabolism și provocare perfidă în sfatul lui Degas este, de fapt, dificultate onest asumată. A găsi planul de referință corect, plin de gravă seriozitate, și a nu aboli, în același timp, aderența operei la viață, e problema care l-a urmărit pe asemenea mari creatori ai epocii moderne, cînd au abordat nudul : Degas și, mai înainte, Manet, care n-a ezitat să dea celebrei sale *Olympia*, cu riscul scandalului, o figură individualizată, — scoțînd-o de sub pavăza Impersonalității clasice, expunînd-o la o considerare alta decît convențională.

S-a strigat împotriva lui Manet, Napoleon III a cravașat un tablou cu nuduri al lui Courbet, de o magnifică vigoare ; în schimb, se admirau creațiile cele mai corupte, tablouri « *virtuoase* » care făceau dibaci cu ochiul înspre libertin. O expoziție recentă, numită chiar *Equivoques*, ne-a pus în fața unora din nudurile cele mai lăudate în acele decenii, care se bucurau de favoarea oficială, sub al doilea Imperiu și în primii ani de după 1870 : Bouguereau, Baudry, Bouvier și alții ; un fel de a gândi nudul care, între lubric și trufașă frigiditate, era mereu mincinos. Însă plăcea, cu o complice Ipocrizie, cu un curlos complex de culpabilitate. Pentru o astfel de opțiune, adevăratul diagnostic îmi pare a fi acela formulat de Valéry : « Nudul era chestiune *sacrală*, adică *impură* ». Un mod, așadar, de a exorciza vitalul, exprimînd, de fapt, conștiința vinovată a unei epoci mincinoase, care se temea de *francheța* vieții ; și care nici măcar n-o combătea autentic, în numele unor valori de spiritualitate, cum făcuse Evul Mediu creștin, ci îl opunea ficțiunea unor

lamentabile conveniențe, fără acoperire în proza vieții de flecare zi. Nici o epocă mai volos și masiv disolută ca acest al doilea Imperiu, sub care s-au pronunțat cele mai bombastice rechizitorii împotriva stricătorilor de moravuri, cele mai severe judecăți etice împotriva unor cugete exigente ca Baudelaire, Flaubert sau Manet! În acest context, dominat de semi-mondene și cavaleri de industrie, unde se predica însă neobosit contra viciului, devenea legitim să proclami purist, precum Plehanov, comentînd această declarație, analizînd ostilitatea flaubertiană față de «virtutea burgheză». Însă adăuga: «Virtutea antică nu-l apărea lui Flaubert nici plictisitoare nici mincinoasă». Dispăruse, în epoca lui, inseparabila legătură între bine și frumos, între etic și estetic, care caracterizase clasicismul antic. Sub Napoleon III, ca și în Rusia, sub Nicolae I, în numele eticului se promova ipocrizia cea mai insolentă. În acest sens, afirmarea nudului la Manet, și așezarea lui într-o ambianță declarat contemporană, fără vreo scuză mitologică sau literară — ca și afirmarea curiozității pentru corporal în proza naturalistă —, are un sens de adevăr provocator; nu de indiferență estetizantă, ci de armă împotriva acestor ipocrizii. Iar mai aproape de noi, în marea sinteză literară a lui Joyce, aplicația fără precedent asupra funcționării corpului, asupra a ceea ce s-ar numi «geografia» trupului, înseamnă, dincolo de individualism, și în ciuda livrescului, regăsirea unui filon simpatetic, de profundă umilitate, care dă prozei înțeles totalizator, și, deci, suflu poetic.

Franchetea e semnul sub care s-ar așeza și unele din încercările contemporane cele mai relevante, tinzînd a reanima limbajul corpului uman, franchete care merge pînă la mlașul, practicat de o serie de artiști — Segal și mai ales Klenholtz, în mari compoziții dioramate, cu sens acuzator împotriva segregărilor rasiale —, franchete care face un pas încă mai departe, în *Body Art*, înlocuind imaginea corpului în ficțiune prin prezența însăși a corpului viu, — ca material, nu doar ca obiect al expresiei. Se amestecă, în aceste ultime încercări, la Rudolf Schwarzkogler, de exemplu, un sol de narcisism al uritului, — o serie de demonstrații propuse atenției noastre la ultima *Documenta* de la Kassel — Lucas Samaras, bunăoară — aduceau un fel de exasperantă «autobiografie a corpului»; o autobiografie cu evenimente fără sens, variațiuni înșirîndu-se histrionic, după sloganuri întîrziat dadaliste, mai mult impresionabile decît amuzante: «Absolut orice este artă — proclamă Ben, un zgomotos impenitent — chiar și spațiul care se găsește între degetele Dumeavoastră de la picioare». Dar, alături de acest curios manierism, alternînd între insipid și sinistru, folosirea corpului, ca instrument el însuși, a întipărit și o seamă de neliniști mai semnificative, la Yves Klein, de pildă, spirit fertil dispărut prea devreme, care, înfășurînd trupul modelelor feminine în culoare, le-a transpus în seria sa de «antropometrii», de o fulgurantă imediatețe.

Iar în sculptură, la un creator foarte interesant, ca francezul Jean Ipoustéguy, anatomismul aliază observația spontană, acuitatea lăncinantă, cu scrupulul de acuratețe rece al industriei hipermecanizate. Un lucru

de marmoră nemilos lustruită, în opere a căror Idee are, dimpotrivă, un fel de vehemență expresionistă, sculptorul alătură țipătul, țipătul cârnil, și indiferența strălucitoare a industriei, într-o curioasă întrepătrundere; mergînd, de pildă, pînă la tipare în bronz, alcătuirii concave făcute anume pentru degetele mîinii, — suport fascinant și precis, nu fără o umbră de amenințare pentru petala încrezătoare a degetelor care ar veni să se așeze în acest receptacol. Ipoustéguy, autorul unor desene strălucite de un sens acut al nudului, adevărate radiografii ale tensiunilor musculare, e, în sculptură, acela care a urmărit în ultimii ani, foarte tenace, un program menit să impoziteze *Omul* în aria emblemelor cu demnitate culturală: dîndu-l, în lucrarea cu acest nume, un aer demonstrativ și implacabil, de paradigmă vitruviană a echilibrului; sau, altădată, cu aceeași concentrare aproape feroce, magnificînd instantaneul mișcării — *Omul care deschide poarta* — într-un dialog modern, nervos, de înăuntru și în afară. Într-o astfel de piesă anatomia e « apărută și ilustrată », în adevărul mlezului ei dur, spălat de aderențe sentimentale; cu acea atenție absorbantă pînă la cruzime — pe care o găseam cîndva la rinascimentali ca Pollajuolo sau Signorelli. Monument al bunei noastre funcționări kinestezice, gloria trupului îmbină aici, în mașinăria Impecabil articulată, și o anume nostalgie a indefinitului, a informalului. Căci tot Ipoustéguy va imagina apoi sculpturi pe tema nudului ca arheologie și peisaj. Sînt lucrări cărora el le dă nume de locuri, exotic, arheologic prestigioase: *Mistră*, *Ecbatana* — agregate de forme, cărora sculptorul le multiplică elementele, capetele de pildă, o anatomie care parcă sparge cojile unei anvelope, răsărînd irepresibilă în peisaj, într-o dialectică a identității paradoxale dintre stîncă și mașina umană. Corpul-peisaj marchează, de fapt, la Ipoustéguy, aspirația artistului de a renunța la corp ca unicat, și de a-l gîdi în niște serii mai cuprinzătoare: la încrucișarea unor relații care răspund, în chip contemporan, acestei dialectici solicitante, a tensiunii între calitativ, între ireductibilul individual al calității, și expansiunea cantitativă.

Ceea ce, cu mijloace de *arte povera*, încearcă și Mario Ceroli, un artist italian care, pornind de la tiparele patrimoniului clasic, — *David* al lui Michelangelo, de pildă — le transpune în bidimensional, într-un material sărac, în materia auster săracă a scîndurii de ambalaj. Raționalizînd prin reducere artizanală aceste tipare ale supremei invenții individuale, apoi multiplicîndu-le serial, sculptorul experimentează un anume straniu al repetitivului. Și obține pe calea aceasta, a sărăciei asumate, un efect care este de ordinul luxurianței, al proliferării enigmatice: în remarcabila scenografie, de pildă, pentru « Richard al III-lea » de Shakespeare. Iar altădată, punctul de pornire fiind ales în imediat, modelul decupajului fiind sculptorul însuși, demersul capătă o franchețe care iese din sfera *d'après*-ului; comportînd, mai cordial, dezvoltări analoge. Dincolo, așadar, de noblețea convenită a bronzului sau a marmorei, — se poate investiga interesant pe tema nudului, în oricare din materiale; ba chiar, cu efecte de surpriză, în cele mai lipsite de prestigiu.

Se poate investiga deasemenea prin izolarea pregnantă a unor detalii, plecînd, bineînțeles, de la lecția mai veche a lui Rodin, a fragmentarismului său voluntar; însă dilatînd hiperbolic fragmentul, — cum face Claes Oldenburg, cînd propune, monumentalizat, un genunchi, ca o emblemă pe care ai putea-o vedea dezvoltabilă la asemenea dimensiuni, încît să domine o întreagă ambianță urbană. Monumentalizarea aceasta neașteptată înseamnă afirmarea unei noi candori, în apropierea de nud. Genunchiul, însă, tratat aici cu anume ingenuă netezime, alcătuieste un punct fundamental în articulațiile sculpturii, încă din arta arhaică grecească, de la efebul din Melos la efebul lui Kritios. Noduri unde se strîng, ca într-o menghină fermă, tensiunile, robustă organizare de bijuterie concentrică, definind cel mai viu sistemul ireductibil de pîrghii care susțin corpul, genunchiul opriseră îndelung, ca temă sculpturală, însăși atenția lui Michelangelo.

Dar, vorbind despre insolitul pe care-l comportă astfel de amplificate fragmente, trebuie să observăm că, în alte căutări contemporane, la César spre exemplu, fragmentarismul și scrupulul de exactitate anatomică pe care și-l impune sculptorul duc mai mult în direcția angoasei decît a inocenței poetice: *Degetul*, la César, strălucind uriaș din toate accidentele suprafeței vii, pe care mulajul le-a păstrat, ne propune o izolare a fragmentului care să-l facă mai degrabă neliniștitor, iritant pentru ambianța noastră. Îndoindu-se de corpul uman, ca de o temă obosită, prea des compromisă de tratările academismului, unli artiști contemporani încearcă, reînnoind-o, să se sprînjine pe resorturile unei anume provocări. Ceea ce se constată și în arla cinematografului, unde, atîtea producții fără de scrupule folosesc prestigiile corpului uman într-un sens înjosit, după formula filmelor sexy. Dar există și filme ca acelea ale lui Andy Warhol, — *Flesh*, mai cu seamă — unde eroul e un model fotografic care, în coșmarul unei vieți de prostituție, ia poze sublime, michelangeolești, inspirate de fabuloși *ignudi* din picturile Sixtinel. Mînuirea materiei care e trupul uman întipărește aici o nevoie de frumusețe animalic tandră, izbutînd să anuleze șocul pe care-l dau în primele minute imaginile căutat insuportabile. Pentru că, dincolo de ele, gestul artistului, oricît de radical, rămîne grav, explorarea sa nu e frivolă; și adoptă mijloacele acestea, tocmai pentru a ne face în chip aprig atenți la niște sensuri dure de viață, care de obicei ne scapă.

O sănătate vitală fără complexe, fără complexele creștinismului sau ale respectabilității victoriene, e ceea ce ne propun, ceea ce ne-au dăruit marile baletelor contemporane: Béjart, de pildă, așa de înverșunat în a condamna ostilitatea creștină față de trup; el care știe să ne învețe frumusețea torsului în supla lui funcționalitate, și grandoarea mută a actului de a respira; să ne facă a simți mișcarea însăși a pleurelor, și vîlurirea nesfîrșită a mușchilor, care preface flința întreagă într-un sol de cîi vibratli. Franchețea coregrafiilor lui Béjart proclamă demnitatea sudorilor, vitalitatea nu rămîne aici la acceptarea convențional smerită pe care i-o rezerva, de obicei, baletul tradițional; ea se afirmă nu ca un accident scuzabil, nu ca o explozie prudent circumscrișă; vitalitatea e conștință perpetuu implicită, — în fiecare gest, în fiecare

mişcare; interzicînd corpului să se desfășure altfel decît cu amplitudine încrezătoare. În baletul care se cheamă *Arta barei*, exactitatea, multiplicată într-un adaos savant, transformă trupul însuși într-un fel de limbă de metronom. Fiecare interpret, după ce-și execută exercițiul, părăsește bara ca un altar la care ar fi oficiat. Trupuri radlos exacte, tonic vibrante, svîcnire scurtă a membrilor, bucurie limpede, care e dincolo de inocența păpușerească, tăcere imperioasă în unele momente. Mîna lent alungită, în cutare exercițiu, — fiecare și-o privește, parcă ar descoperi-o pentru prima oară acum. În cele mai curente ipostaze, — pare a spune Béjart — viața trebuie să fie descoperire de sine, uimită revelație a trupului nostru, cel de toate zilele.

În fine, dacă Alwin Nicolaïs, alt ilustru coregraf, înfășură mișcarea balerinilor săi într-o asemenea zbatere de lumini și de sunete, încît transformă trupurile lor într-un exploziv ecorșeu, o face nu ca o datorie față de căutările plasticii; mai degrabă este, în demersul lui inventiv, o încredere febrilă în trupul uman, — în trup ca într-un instrument fundamental de contemplare a lumii. Balerini în alb, salubru exacti, ținînd ca într-o încatenare chimică o gimnastă; alcătuiți de trupuri în geometrii octogonale, în baletul *Imago*, o consimțire de figuri care-și ajung, dispuse în lanț ca atomii, nu arată oare, că dansul, deci conștiința corpului, înseamnă totodată o conștiință a lumii? Linii formînd niște culoare fără de sfîrșit, fugă prin labirinturi paralele, benzi vibrante de spectru, mișcarea umbrelor care, paradoxal, realizează o concretețe mai sensibilă, mai atașantă decît aceea a corpurilor înseși în lumină; ai impresia, la un moment dat, că labirinturile — cu destinele lor trepidant paralele — au devenit o cavernă platoniciană. În voioșia imediatului, Alwin Nikolaïs ne face să întrezărim vastitatea dimensiunii metafizice pe care o poate atinge dansul, — adică trupul.

Dar acesta e și sensul străvechi al artei, de la primele ei triumfuri în explorarea trupului. Cînd privești fragmentele rămase din frontonul de la Olympia, în care urcă parcă o sevă de arbori robuști, îți dai seama că Apollo, care domolește cu brațul întins încheștarea, e influențat mai mult decît o piesă cu un înțeles determinat, compozițional și narativ. Dreapta implantare, frontală, a zeului, face din el un ax vertical, de care să se rezeme și să se liniștească agitația lumii. Coloană vitală, el exprimă, ca și întreg acest fronton, un sentiment miraculos de integritate a corpului. Oricît, — îți spui, în fața acestor fragmente, — oricît de brutal le-ar apuca timpul, oricît țeasta s-ar lăsa sfărîmată și torsul sfîșiat, corpul există cu un fel de tîndră, severă perenitate; care e a ideii, și a desenului, dincolo de fragilitatea cărnii. Integritate morală, lumea e aici desen pur, complet ca un concept, totul e indicat cu o limpezime care disprețuiește profuzia cantitativă. E loc pentru surpriză, pentru tumulturi, dar totul se întîmplă conform unei ordini inteligibile, la care oamenii consimt, chiar în dramă. Tinerețea supremă a acestor eroi pare înatacabilă, ei, olimpienii, sînt, în mitologia greacă, o metaforă a tinereții lumii: în opoziție cu forțele pe care le combat, cu Centaurul, cu forțele monstruoase, cu Pythonul, cu

tot ce reprezintă bătrînețea obscură a universului. Astfel sînt Centaurii, — mai mult decît informalul, ei asumă această bătrînețe chthoniană; în timp ce Apollo, și cel pe care-i protejește el sînt tineri, implacabil tineri, — cu severitatea dreaptă, netemătoare a tinereții.

Dar trupul ca receptacol de înțelesuri filozofice își găsește, poate, culminația cea mai amplă în marmorele Parthenonului. Fragmentele rămase, seria de la British Museum, au vastitatea unor fructe de piatră ivite pe cerul lumii, totul e cosmic la nivelul acesta de gîndire; ai spune bucăți de astre cu care s-au luptat giganzii, la orizontul îndepărtat al mitului. Un trup, Poseldon, un tors fabulos, cu un braț triumfal pornind drept în sus, e retezat în față, concavitatea aspră venind în dialog cu bolta spinării care se ghicește deasupra. Înăuntrul deschis al trupului a devenit o cavernă, ca un perete de falie sprîjinind umerii, sprîjinind un fel de urieșesc acoperiș al lumii. Sublinate fizic prin metamorfoza mileniilor, aceste sensuri, de vastitate cosmică, sînt date în logica însăși a tratării artistice. Dacă la Olympia, dacă în formele mai vechi ale artei grecești, alăturarea corpurilor, chiar savantă, asculta de niște raporturi sintactice mai simple, sudate printr-o logică de tipul cauzalității — acțiune contra acțiune — aici, în trecerea de la un grup la altul, nu se mai poate face distincție între obiectele sculpturii și spațiul care le conține. În sinteza lui Phidias, *materia* lumii e inextricabil legată de *formă*, și *massa* se lasă așa de fericit elaborată de *forțele* care-i dau sens, încît obligă spiritul la o abolire a opozițiilor. Rîurirea heracliteană a draperiilor se umflă pentru o clipă în turbilionul blind al genunchilor, în rotundurile fertile ale sînilor, — nuclee cosmic misterioase în care se odihnește curgerea lumii. Grupul așa numit al *Parcelor*, care inspirase meditația lui Valéry, Hestia, Dione și cu Afrodita, — cum le-au identificat azi arheologii — se înscriu pregnante, ferme, pe orbita lumii, și totodată pulsează de-a lungul lor un fluid, asemenea unei alunecări de giulgiuri selenare. Figura alungită — tînăra Parcă, i-am spune, cum îi spunea și Thibaudet — înaintează spre crepuscul ca o magnifică proră, purtată muzical dinspre lumină limpede spre vis; somnul ei — dacă e somn — îl veghiază inteligența întreagă a lumii; abandonul aparent e, de fapt, deschidere vie spre vastitatea universului. Se rostește, în aceste sculpturi, un fel de a ființa care e definit, comportînd individualitatea, calitativul individualității, fără, însă, a opri infinitul de răsfrîngeri al lumii. Aceasta e și tema frontoanelor — ecloziunea și triumful inteligenței, a zeiței Athena, la care asistă, pe care o vestește întreg universul. O aripă, ca un scut ferm, o draperie tăioasă ca o pînză de corabie împinsă de vînt — e Hebe sau Iris, care aleargă; e, de fapt tinerețea, aproape asexuat superbă, a inteligenței. O figură, Demetra poate, înalță brațe care marchează parcă treptele de înaintare ale surprizei. De fapt, e surpriza și bucuria ideii. Viața ca dialectică a Ideii, aceasta este tema profundă a unei asemenea invenții artistice. Invenție care adună laolaltă *istoria*, cu formele determinate ale unei civilizații, cu mîndria de sine a democrației atice din secolul al V-lea, — dar și setea de universal a gîndirii, cu rădăcini în trunchiul străvechi al miturilor.

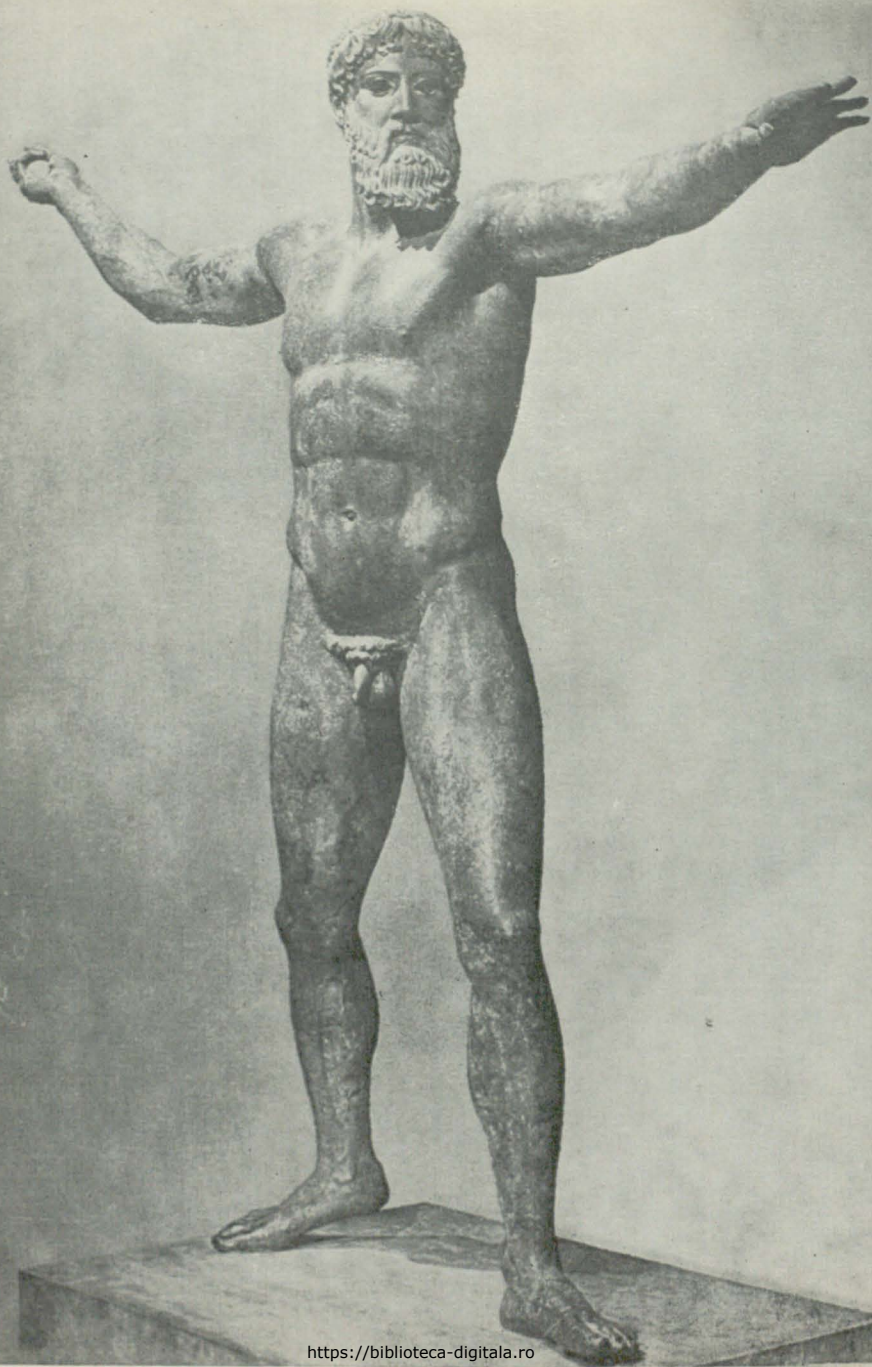
Istoria trece prin orizontul mitului, după cum mitul se constituie *din istorie*; nu e nici o opoziție între particular și universal, între exterior și lăuntric. Așa cum cali Aurorei și al Lunei se compensează simetric, semnale ale pătrunderii și ale ieșirii din acest spațiu de epifanie. Cel care părăsește frontonul, cel înhămat la carul Selenei, își răsfrînge buza fantastic, ca și cum, nechezînd imens, ar marca fatalitatea acestei cufundări crepusculare. Iar ochiul, bulbucindu-se enorm, vrea parcă să ia cu el cît mai mult din această sărbătoare a lumii. După cum, la celălalt capăt, Helios, înălțîndu-și brațele într-un gest pe care îl va regăsi Michelangelo, pornește auroral, fără balast demonstrativ. Cu brațe încărcate de putere și de conștiința calmă a puterilor, pornește în marea aventură a gîndului. Și cînd spunem *gîndul*, pentru Parthenon, ne vine în minte vestitul *Noûs* al lui Anaxagoras: gîndul ca ființă, anulînd opoziția între subiectiv și obiectiv, gîndul ca supremă prezență ontologică.

La pag. 115, fragment din frontonul estic al Parthenonului

Apollo, templul din Olympia ►

Zeus din Artemision, bronz, secolul V a. e. ► ►





MATILA C. GHYKA

SECȚIUNEA DE AUR ȘI PROPORȚIILE CORPULUI UMAN

« Dar este cu neputință să combini perfect două lucruri, fără un al treilea: între ele trebuie să existe un element de legătură. Și nu există o legătură mai desăvârșită decât aceea care face — din ea însăși și din lucrurile pe care le unește — un singur și același tot. Or, tocmai aceasta este natura proporției. . . »

PLATON, *Timeu*

Segmentul de linie dreaptă determinat de două puncte este, în geometrie, în mecanică, în arhitectură, elementul cel mai simplu căruia i se pot aplica ideile de măsură, comparație, raport; operația cea mai simplă care introduce aceste concepte este alegerea unui al treilea punct, oarecare, pe dreaptă; trecem astfel de la unitate la dualitate și ne găsim, dintr-odată, în fața *Proporției*.¹

* Din volumul *ESTHÉTIQUE DES PROPORTIONS DANS LA NATURE ET DANS LES ARTS*, Gallimard, Paris, (1927)

¹ Raportul este relația, comparația cantitativă între două mărimi de aceeași natură, sau numărul care exprimă această comparație. Proporția rezultă din acordul sau echivalența a două sau mai multe raporturi; sînt necesare, așadar, cel puțin trei mărimi (în cazul nostru, dreapta și cele două segmente ale sale) pentru a determina o proporție.

Împărțirea în două a unui segment de dreaptă dat, AB, prin alegerea unui al treilea punct C, situat între A și B, dă într-adevăr naștere — dacă notăm prin a , b , c , lungimile respective ale segmentelor AC, CB, AB, măsurate într-un sistem de unități oarecare (sistemul metric, de pildă) — la șase raporturi posibile:

$$\frac{a}{b}, \frac{a}{c}, \frac{b}{a}, \frac{b}{c}, \frac{c}{a}, \frac{c}{b}$$

(cele trei raporturi $\frac{a}{b}, \frac{b}{c}, \frac{c}{a}$ și inversele lor $\frac{b}{a}, \frac{c}{b}, \frac{a}{c}$).

Proporțiile cele mai simple din punct de vedere logic între segmentul $c = AB$ și părțile lui componente $a = AC$ și $b = CB$ se obțin egalînd între ele două cîte două din cele șase raporturi. Se obțin astfel cincisprezece combinații, dintre care opt trebuie înlăturate; cele șapte care rămîn se reduc (prin suprimarea combinațiilor identice în care figurează raporturile inverse) la patru, din care ne interesează următoarea [...]:

$$\frac{a}{b} = \frac{c}{b}$$

Cum $c = a + b$, aceasta echivalează cu:

$$\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$$

$\frac{a+b}{a}$ fiind, în mod evident, mai mare decît 1, același lucru este valabil pentru $\frac{a}{b}$;

a este deci mai mare decît b , iar punctul C este mai apropiat de B decît de A.

Această ecuație $\frac{a}{b} = \frac{c}{a}$ sau $\frac{AC}{CB} = \frac{AB}{AC}$ se poate traduce astfel:

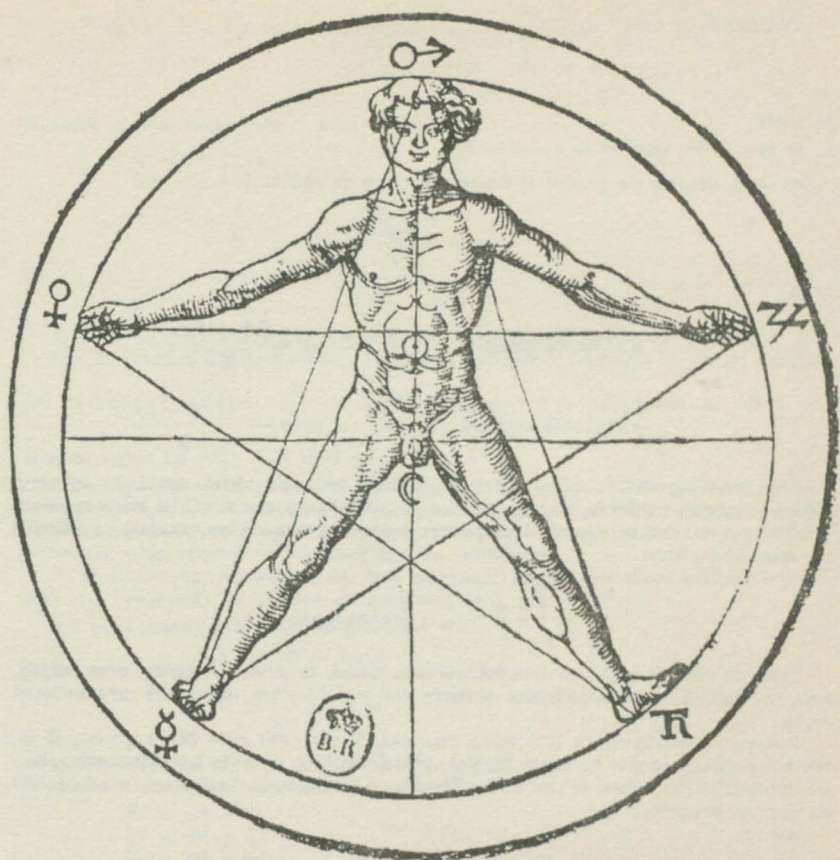
Lungimea AB a fost împărțită în două segmente inegale, astfel încît partea cea mai mare să se afle față de partea cea mai mică în același raport ca suma celor două (segmentul inițial AB) față de partea cea mai mare. [...]

Sau:

A împărți o lungime în două părți inegale, în așa fel încît raportul între partea cea mai mică și partea cea mai mare să fie egal cu raportul între aceasta din urmă și suma celor două părți (lungimea inițială).

Obținem astfel proporția pe care Pacioli o numește *Proportio divina*; Kepler, cel dintîi care menționează interesul acestor proporții în botanică și pentru care ea reprezintă « un gluvaer prețios; unul din cele două tezaure ale geometriei »¹,

¹ « *Mysterium Cosmographicum de admirabili proportionibus orbium caelestium* », 1596. Celălalt « tezaur » este teorema lui Pythagoras.



OMUL-MICROCOSM după Agrippa de NETTESHEIM

o numește și el *Sectio divina*; Leonardo da Vinci îi dă numele de *Sectio Aurea*, de unde denumirea de secțiune de aur (*golden section*, *goldener Schnitt*), și cea de număr de aur pentru valoarea numerică pe care o vom explicita în continuare.

Să reluăm egalitatea $\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$

Să împărțim prin b cele două elemente ale membrului al doilea (fapt care nu-i schimbă valoarea) și să notăm $\frac{a}{b} = x$.

Obținem:

$$x = \frac{x+1}{x}$$

de unde:

$$x^2 = x + 1 \text{ sau } x^2 - x - 1 = 0.$$

Această ecuație de gradul al doilea în x are ca rădăcină:

$$x = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$$

adică:

$$\text{o rădăcină pozitivă} \dots\dots\dots x_1 = \frac{\sqrt{5} + 1}{2}$$

$$\text{o rădăcină negativă} \dots\dots\dots x_2 = -\frac{(\sqrt{5} - 1)}{2}$$

Rădăcina negativă, a cărei valoare absolută este, de altfel, egală cu Inversul rădăcinii pozitive (căci $x_1 \times x_2 = -1$), corespunde unei poziții C în afara segmentului AB, și nu ne interesează, deci, pentru moment; vom reține, așadar, ca valoare a raportului căutat

$$\frac{a}{b} = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1,61803398875 \dots$$

Este un număr algebric Incomensurabil, banal la prima vedere; vom vedea, însă, imediat că, printre celelalte numere din această clasă, el posedă caracteristici unice.

Pentru a-l manipula cu mai mare ușurință, îl voi nota prin litera grecească Φ , urmînd astfel exemplul lui Mark Barr și al lui Schooling, care (în anexele matematice ale volumului *The Curves of Life* de Sir Theodore Cook) au fost cei dintîi în a-l conferi un simbol propriu.

Avem:

$$\Phi = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1,618 \dots$$

$$\frac{1}{\Phi} = \frac{\sqrt{5} - 1}{2} = 0,618 \dots$$

$$\Phi^2 = \frac{\sqrt{5} + 3}{2} = 2,618 \dots$$

Această remarcabilă identitate a părților zecimale din fracțiile indefinite $\frac{1}{\Phi}$, Φ , Φ^2 , rezultă din ecuația inițială $\Phi^2 = \Phi + 1$, și din varianta ei (obținută prin

împărțirea cu Φ a tuturor termenilor):

$$\Phi - 1 = \frac{1}{\Phi}$$

Această ecuație mai poate fi pusă în formele:

$$\Phi \cdot (\Phi - 1) = 1$$

$$\Phi^2 - \Phi = 1$$

$$\Phi = 1 + \frac{1}{\Phi}$$

$$\frac{1}{\Phi^2} = 1 - \frac{1}{\Phi}$$

Aceste egalități diferite se pot traduce în mod grafic; într-un prim caz, luăm ca unitate dreapta AB, care trebuie împărțită conform « secțiunii de aur »; lungimea

AC va fi atunci egală cu $\frac{1}{\Phi}$, iar AD, obținut prin adăugarea la AB a unei

lungimi egale cu AC, va fi egal cu Φ .

Altfel spus, dacă lungimea AB este egală cu 1 metru, AC, exprimat în metri, va fi egal cu 0,618, deci cu 618 milimetri, plus o fracțiune infimă mai mică de 4 sutimi de milimetru; AD va fi egal cu 1,618... exprimat în metri, adică cu 1 metru 618 milimetri, plus aceeași infimă fracțiune de milimetru.

În al doilea caz, îl luăm pe AC (cel mai mare dintre cele două segmente rezultând din împărțire) ca unitate de lungime;

AB va fi atunci egal cu $\Phi = 1,618...$

AD cu $\Phi^2 = 2,618...$

CB cu $\frac{1}{\Phi} = 0,618...^1$

Putem observa imediat că, din ecuația inițială $\Phi^2 = \Phi + 1$, rezultă deasemeni (multiplicând indefinit toți termenii prin Φ):

$$\Phi^3 = \Phi^2 + \Phi$$

$$\Phi^4 = \Phi^3 + \Phi^2$$

$$\Phi^5 = \Phi^4 + \Phi^3$$

$$\dots\dots\dots$$

$$\Phi^n = \Phi^{n-1} + \Phi^{n-2}$$

n fiind un număr oarecare. O progresie geometrică avându-l pe Φ drept rație se bucură, deci, de următoarea proprietate: orice termen al seriei este egal cu suma celor doi termeni precedenți (sau a celor doi următori, dacă termenii sînt dispuși în progresie descrescătoare).

Seria 1, Φ , Φ^2 , Φ^3 ,... Φ^n (și orice serie a , $a\Phi$, $a\Phi^2$,... avându-l pe Φ drept rație geometrică) este, deci, multiplicativă și aditivă în același timp, adică beneficiază,

¹ Frația zecimală 1,618... indefinită ca număr de cifre, de vreme ce Φ este incommensurabil, este totuși reprezentabilă printr-o lungime exactă, cu ajutorul unei construcții geometrice foarte simple, căci Φ , deși incommensurabil, aparține, ca toate numerele algebrice de gradul al doilea (rădăcini ale unei ecuații de gradul al doilea în x , cu coeficienți întregi), categoriei de numere care se pot construi « euclidian », adică în mod riguros cu ajutorul riglei și al compasului.

în același timp, de natura unei progresii geometrice și de cea a unei serii aritmetice [...].

Se vede, așadar, că Φ , *Numărul de Aur*, reprezintă, în «Societatea Numerelor», o personalitate, un invariant remarcabil, cel mai interesant, cu siguranță, dintre numerele algebrice incommensurabile [...]

Să ne întoarcem din nou la acea împărțire a unei drepte în două segmente inegale, care, la începutul acestui capitol, ne-a condus dintr-o dată la secțiunea de aur. Deseori, în estetică, ne aflăm în fața necesității de a efectua o secționare inegală, căci împărțirea simetrică, în două părți egale, deși necesară adesea prin raport cu una din axele figurii, e de multe ori «indezirabilă» față de o alta (o axă sau un plan de simetrie orizontală într-un monument sînt, în general, tot atât de nefaste din punct de vedere estetic pe cît ar fi și în cazul unui biped)¹.

Numărul de împărțiri asimetrice posibile este, firește, infinit; dar, tot așa cum secțiunea de aur, deși introducînd incommensurabilul, este rezultatul unei operații mai simple din punct de vedere logic decît multe altele, tot astfel — vor spune partizanii ei — aspectul său produce o impresie de armonie liniară, de echilibru în inegalitate, mai satisfăcătoare decît cea provocată de orice altă combinație.

Era părerea lui Leonardo da Vinci și a celor mai mulți artiști și savanți ai Renașterii; Kepler a fost ultimul dintre ei care a celebrat virtuțile esoterice ale *divinei proporții*, într-o latină muzicală a cărei aromă de sacralitate ar fi fost apreciată de Huysmans; a fost de altfel răsplătit pentru încrederea lui într-o simfonie cosmică, prin descoperirea falmoaselor legi care-i poartă numele.

Apoi *sectio aurea* a căzut în uitare pentru mai bine de două sute de ani; germanul Zeysing a fost cel care a redescoperit-o, în jurul anului 1850.

În lucrarea sa *Aesthetische Forschungen*, publicată în 1855, el proclamă:

«Pentru ca un întreg, împărțit în două părți inegale, să pară frumos din punct de vedere al formei, trebuie ca între partea cea mai mică și partea cea mai mare să existe același raport ca între partea cea mai mare și întreg».

Zeysing denumeste această afirmație *legea proporțiilor* (*Proportional Gesetz*) și declară că ea este realizată în proporțiile trupului omenesc, la speciile animale care se disting prin eleganța formelor, la anumite temple grecești (îndeosebi Parthenonul), în botanică, și chiar în muzică.

Pentru corpul omenesc, ombilicul este cel care, la statuile antice și la oamenii perfect proporționați, divizează înălțimea totală conform secțiunii de aur. Această constatare, care este în acord cu canoanele atât de studiate ale lui Dürer și Leonardo, a fost apoi verificată din nou pe statuile grecești din epoca lui Phidias². Zeysing însuși a efectuat măsurători asupra a mii de corpuri omenesci și a constatat că acest canon ideal pare să fie expresia unei legi statistice medii pentru corpurile sănătoase

¹ Trystan Edwards caracterizează în mod foarte ingenios, în «The Things which are seen», inferioritatea din punct de vedere artistic a dualității simetrice sau a numărului par în general, prin expresia «unresolved duality», pe care o folosește deopotrivă pentru a înfiera un veston cu doi sau patru nasturi, un pod cu două sau patru arcade, sau un șir de ferestre în număr par. În legătură cu aceasta el observă, de altfel, că unui număr par de coloane sau de stilpi îi corespunde un număr impar de intervale și invers, și că jocul de lumini și umbre, de plinuri și de goluri, poate face ca elementele seriei percepute de ochi să fie cînd separațiile (coloanele, etc.), cînd intervalele dintre acestea.

² Proporția Φ mai este determinată în înălțimea trupului omenesc (dar cu minoră în partea de jos) și de nivelul extremității degetelor mijlocii atunci cînd brațele cad vertical.

De asemenea:

Înălțimea feței (plină la rădăcina părului)

distanța verticală între arcada sprîncinelor și extremitatea bărbiei

= distanța între baza nasului și extremitatea bărbiei

= distanța între comisura buzelor și extremitatea bărbiei = Φ etc.

dezvoltate. El stabilește, prelucrând această serie de observații, că proporțiile trupului masculin oscilează în jurul raportului mediu $\frac{h}{n} = \frac{13}{8} = 1,625$, menținându-se la o apropiere ceva mai mare de secțiunea de aur decât proporțiile trupului feminin, a cărui valoare medie $\frac{h}{n}$ este de $\frac{8}{5} = 1,6$. De altminteri, Zeysing nu se limitează la măsurarea acestei proporții în cazul adulților, ci studiază și variația ei în timpul creșterii. El observă că, la noul-născut, ombilicul împarte corpul în două părți egale; raportul $\frac{h}{n}$ nu ajunge decât în mod treptat la valoarea sa definitivă. Iată, în cazul unui băiat, pe care Zeysing a putut să-l observe de la naștere până la vârsta de 21 de ani, valorile consecutive ale raportului $\frac{h}{n}$ și ale raportului $\frac{n}{m}$ (h reprezentând înălțimea totală, n distanța verticală între ombilic și tălpile picioarelor, m cea între creștetul capului și ombilic):

Înălțimea h în metri	Vârsta (în ani)	$\frac{h}{n}$	$\frac{n}{m}$
0,485	0	2	1
	1	1,90	1,11
0,863	2 ¹	1,84	1,17
	3	1,79	1,26
	4	1,75	1,34
	5	1,70	1,42
	6	1,68	1,46
	7	1,67	1,50
	8	1,65	1,54
	9	1,64	1,56
	10	1,64	1,57
	11	1,63	1,58
	12	1,63	1,59
	13	1,625	1,60
	17	1,59	1,70
1,731	21	1,625	1,60

Pentru a trece de la raportul $\frac{n}{m} = p$ la raportul $\frac{h}{n}$, este suficient să ne amintim că $\frac{h}{n} = \frac{p+1}{p}$.

Zeysing observă că, în acest caz tipic, raportul p , după ce a atins o dată, către al treisprezecelea an, valoarea sa definitivă (1,60), o depășește printr-o puternică

¹ Remarcăm că, prin acest exemplu, credința populară după care, la vârsta de doi ani, un copil are jumătate din viitoarea sa talie de adult, este confirmată cu o aproximație de 5 milimetri.

oscilație care, către anul al șaptesprezecelea, dă trupului adolescentin dimensiuni ultra-feminine, pentru a reveni apoi, rapid, în momentul de închelare a creșterii, la raportul masculin de 1,60.

Împărțirea determinată de ombilic este manifestarea cea mai importantă a secțiunii de aur în cazul corpului omenesc, dar ea se regăsește cu ușurință și în proporțiile altor părți ale corpului; un desen al lui Dürer, încărcat de construcții geometrice și de cifre, și aparținând Societății de Arte din Bremen, pare să se bazeze pe această observație.

Sir Th. Cook reia ideea lui Zeysing și, comparând diferite statui antice și tablouri ale maeștrilor Renașterii, construiește un canon ideal pentru corpul feminin, bazat pe secțiunea de aur; scara verticală plasată paralel cu această figură este gradată de sus în jos¹, urmînd succesiunea termenilor dintr-o serie Φ crescătoare, de la Φ la Φ^2 .

Corpurile animalelor și ale insectelor revelă, de asemeni, în numeroase din proporțiile lor, tema secțiunii de aur; la picioarele dinainte ale calului, ca și la indexul minii omeneste, apare serla de trel termeni consecutivi dintr-o serie Φ descrescătoare; această triadă este foarte importantă căci, prin faptul că cel mai mare termen al ei este egal cu suma celorlalți, ea reintroduce dualitatea, împărțirea simetrică, a cărei contradicție o constituia *a priori*; acest fapt va prezenta interesul său în arhitectură.

Cu toate că Zeysing nu precizează conceptul de serie Φ , așa cum aveau s-o facă mai târziu Barr și Schooling în cartea lui Sir Th. Cook, el remarcă totuși — în legătură cu trupul omenesc — principala ei consecință practică, ce rezultă din faptul că este în același timp geometrică și aditivă, și că, deci, pornind de la doi din termenii ei consecutivi, se poate construi serla ascendentă sau descendentă a celorlalți, prin simple adunări sau scăderi grafice; Zeysing rezumă, într-un mod general, cauzele preeminenței estetice a secțiunii de aur, arătînd că aceasta introduce, în afară de asimetrie — scumpă, de la Pasteur încoace, chimiei organice, așa cum numărul impar le era zellor —, o « continuitate spre infinit », sau facultatea de a se repeta, de a se răsfrînge în infinit.

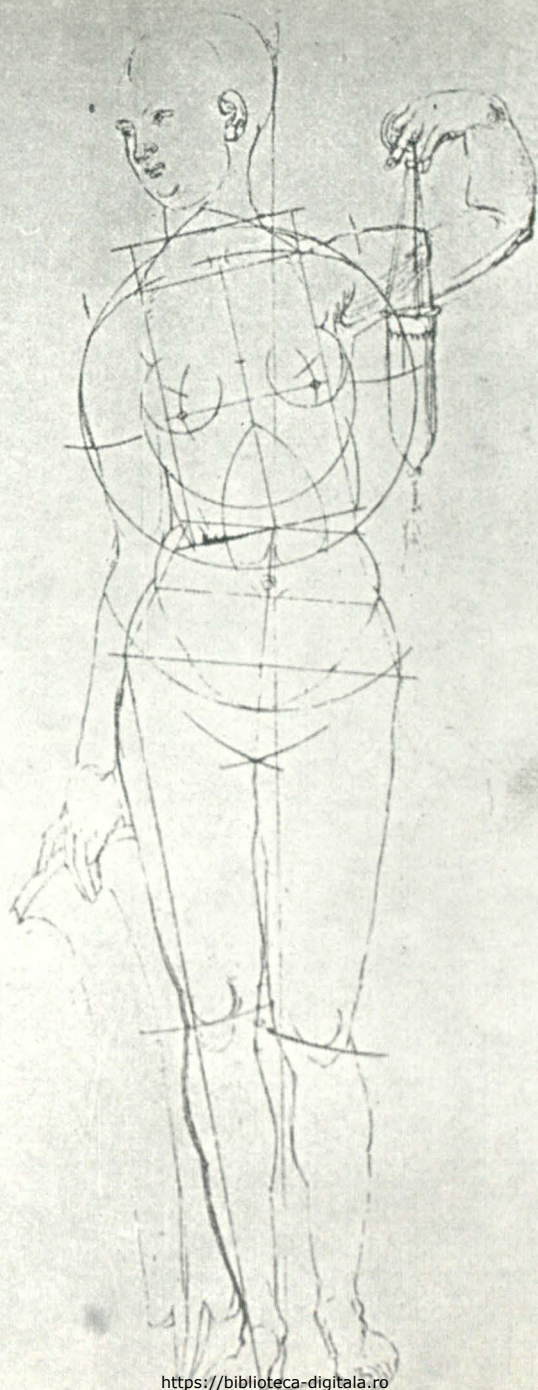
Numărul de aur

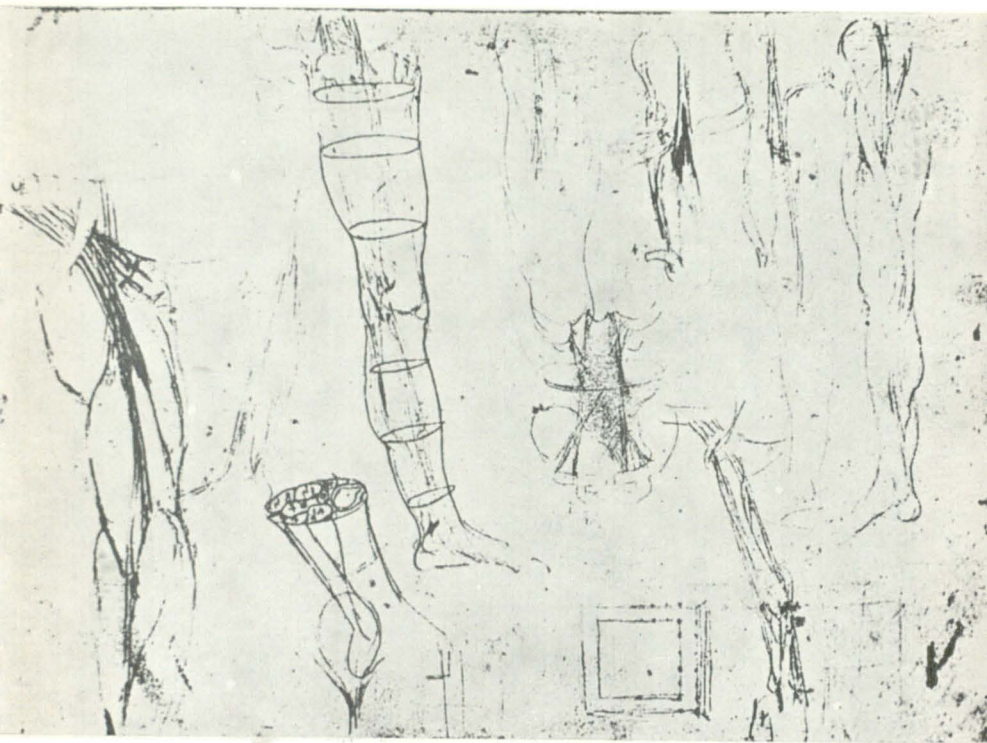
Este bine cunoscut locul de frunte pe care numerele și traseele geometrice legate de secțiunea de aur (pentada, decada, pentagrama, dodecaedrul) îl dețineau în mistică pythagoriană; rolul secțiunii de aur în proporțiile construcțiilor sau proiectelor relative la înscrierea celor cinci corpuri platoniciene în sferă nu este uitat în Evul Mediu, după cum ne-o arată o frază a lui Campanus (secolul al XIII-lea) reluată de Luca Pacioli di Borgo, autorul tratatului *De Divina Proportione* (1509), ilustrat de Leonardo da Vinci.

« Divina proporție » sau secțiunea de aur mai este încă menționată de Kepler, ca unul din cele două « giuvaere ale geometriei », celălalt fiind teorema lui Pythagora cu privire la patrulul ipotenuzei (care permite trasarea unui unghi drept pe teren cu ajutorul unei simple corzi sau al unui lanț împărțit în douăsprezece părți egale); apoi este uitată cu desăvîrșire, pînă în momentul cînd va fi redescoperită și pusă în valoare, ca principiu morfologic director, de către germanul Zeysing (pe la 1850). Vom regăsi mai departe constatarea rolului ei preponderent în traseele

¹ Ea cuprinde aceleași puncte de interes ca în cazul studierii proporțiilor unui corp masculin.

* Din volumul *LE NOMBRE D'OR. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, vol. 1, NRF, Gallimard, (Paris, 1931).





1. ALBRECHT DÜRER, Construcție planimetrică a unei figuri feminine. Circa 1500.
2. LEONARDO DA VINCI, Anatomia unui picior prin metoda secțiunilor succesive, desen (Windsor Castle)
3. LEONARDO DA VINCI, Embrion, desen (Windsor Castle)
4. LEONARDO DA VINCI SITUS, desen (Windsor Castle)

Handwritten text in a cursive script, likely a medical or anatomical treatise, surrounding the illustrations. The text is written in a dark ink on aged, slightly stained paper. It appears to be a detailed description of the anatomical structures shown in the drawings, possibly related to the reproductive system or embryology, given the nature of the illustrations. The script is dense and fills the margins around the central figures.



This anatomical drawing, likely from a 16th-century medical text, depicts the posterior view of the human torso. It shows the skeletal structure, including the spine, ribs, and pelvis, along with the internal organs, such as the lungs and the digestive tract. The drawing is highly detailed, with labels in Latin and Greek. The central part of the image shows the spine and the branching of the ribs. The lungs are visible on either side of the spine. The drawing is surrounded by handwritten text in Latin and Greek.

arhitecturale egiptene, grecești și gotice; acest rol extrem de important rezultă nu numai din prezența în respectivele scheme a decagoanelor și pentagoanelor înscrise în cercul de orientare, sau chiar din utilizarea conștientă de volume și proporții rezultând din inscripția icosaedrelui sau a dodecaedrelui în sferă, dar și din faptul că, de-a lungul mării epoci a arhitecturii grecești, trupul omenesc a fost considerat ca cel mai perfect exemplu viu de simetrie și euritmie, trebuind să-i slujească arhitectului drept inspirație, și chiar drept model, în alcătuirea tra-seelor sale.

Vitruvius, a cărui lucrare nu conține nici o inovație personală, ci doar expunerea tradiției vechi de cinci secole a arhitecturii grecești, insistă îndelung asupra acestui fapt; când vorbește despre coloane, el compară proporțiile coloanei dorice (modul

de $\frac{6}{1}$ între înălțime și diametrul mijlociu) cu cele ale trupului bărbătesc, cele ale

coloanelor ionice (modul $\frac{8}{1}$) evocă trupul plin de grație al femeii, iar cele ale

coloanelor corintice, trupurile zvelte ale fecioarelor.

Acest punct de vedere nu este, de altfel, decât transpunerea în domeniul formeii geometrice a conceptului corespondențelor între Macrocosm (Univers) și Microcosm (Om), despre care *Timeu* ne oferă o versiune metafizică (conținând chiar un triplu joc de corespondențe între trupul omenesc, sufletul omenesc și « Sufletul Lumii »); corespondența între forma templului și Univers este deja menționată în Egipt,¹ dar ideea de a ajunge acest scop, folosind drept model intermediar nu forma omenescă « à la lettre » ci jocul foarte subtil al proporțiilor și armoniilor care se revelă de aici, pare specific grecească.

Am văzut că pythagoricienii aleseseră pantagrama, simbol al armoniei vitale și al sănătății, drept semn de reunire și de recunoaștere; îl vom găsi la kabbaliști, la alchimiști, la magicienii Evului Mediu și ai Renașterii, ca simbol al « microcosmosului », adică al omului atît fizic cît și astral, pentru a utiliza termenul modern care redă destul de bine ideile ocultiştilor din toate epocile asupra aurei fluidice intermediare — după ei — între esența spirituală, « Noûs », și trup; cea mai cunoscută dintre aceste reprezentări ale omului-microcosm, cu picioarele și brațele larg desfăcute, astfel încît ele să marcheze, împreună cu creștetul capului, cele cinci vîrfuri ale pentagramei, este cea a lui Agrippa de Nettesheim în tratatul său *De Occulta Philosophia*.

În secolul al XIII-lea, de altfel, în faimosul său album de schițe, conservat azi la Biblioteca Națională, Villard de Honnecourt se slujește uneori de pentagramă ca traseu director pentru capul și trupul omenesc, ca și pentru frunze, așa după cum Leonardo da Vinci o va face mai târziu pentru scheme de flori.

Ideile anticilor și ale moștenitorilor lor spirituali în privința acestor corelații dintre trupul omenesc și pentagramă găsesc o curioasă confirmare, într-o ordine nu statică, ci dinamică de rîndul acesta, prin experiențele lui Rudolf von Laban, directorul unuia din cele mai celebre institute germane de coregrafie ritmică. Rudolf von Laban observă că toate mișcările executate de trupul dansatorului (în cele trei dimensiuni) realizează deplasări angulare extreme de 72°, și că diferitele direcții în spațiu ce corespund acestor deplasări pot fi reprezentate prin razele unui icosaedru circumscris ($72^\circ = \frac{360^\circ}{5}$ este unghiul la centru al pentagonului).

5

¹ « Acest templu este precum cerul, în toate alcătuirile sale » (Inscripție pe un fragment din templul lui Ramses al II-lea, descoperită la Muzeul din Cairo de către Prințesa Bibescu).

Rudolf von Laban utilizează acum în cursul domniei sale acest icosaedru director. (Cf. lucrarea sa, *Die Welt des Tänzers*.)

Trimit din nou la *l'Esthétique des Proportions* pe cei care se Interesează de stabilirea riguroasă a unui canon al proporțiilor umane guvernat de secțiunea de aur și de temele înrudite, conform idellor lui Zeysing, Sir Th. Cook și Hambidge; concluzia la care ajunge Hambidge — cea a unei teme Individuale proprii fiecărui schelet —, concluzie obținută prin analiza nu numai a suprafețelor lineare, dar și a suprafețelor (celor 3 proiecțiuni principale) descompuse în rectangule armonice, după procedeul pe care îl folosise pentru analizele armonice ale templelor și vaselor grecești¹, mi se pare vrednică de reținut. Reiese cu claritate, dintr-o seamă de pasaje din Vitruvius², că pictorii și sculptorii greci studiaseră problema proporțiilor trupului omenesc cu toată stăruința posibilă și că, la fel ca arhitecții, ei nu se mulțumiseră cu un canon aritmetic, cu un barem numeric, ci aplicaseră ceea ce Vitruvius numește — prin opoziție cu « simetria aritmetică » sau statică obținută printr-o simplă scară de coeficienți întregi sau fracționari — « simetrie geometrică », adică punerea în proporție, cu ajutorul unei metode grafice, a suprafețelor ale căror dimensiuni lineare pot prezenta raporturi iraționale « comensurabile în putere », după expresia lui Platon în *Theetet*. Abia lui Hambidge îi revine meritul de a fi găsit o cheie pe deplin satisfăcătoare pentru această « comensurabilitate în putere » (« simetrie dinamică ») a lui Platon, identificind-o cu « simetria geometrică » a lui Vitruvius; cuvîntul « geometric » are aici aceeași accepție ca în expresia « proporție geometrică » sau « medie geometrică »; este vorba de analogia sau proporția geometrică continuă și de « proporțiile iraționale » (ca secțiunea de aur) aplicate suprafețelor și volumelor; acest tratament grafic constituia tocmai unul din secretele matematice ale pythagoricienilor, secret divulgat parțial de Hipocrate din Chios (cu « penta-grama » sa citată mai sus), apoi de *Theetet*, de Eudox și de Platon.

Concluzie: ne este îngăduit să credem că, pentru proporțiile trupului omenesc, sculptorii și pictorii greci stabiliseră:

1. Un canon « aritmetic » practic, cu coeficienți aritmetici întregi sau fracționari, ale cărei elemente le găsim la Vitruvius și care s-a transmis pînă la noi prin Pacioli, Leonardo da Vinci și pictorii-geometri ai primei Renașteri³;

¹ Aspectul cel mai interesant al metodei sale este faptul că ea nu instituie un canon riguros unic, bazat direct pe secțiunea de aur, ci oferă o infinitate de teme înrudite cu această proporție. Un canon ideal explicitînd secțiunea de aur apare, dimpotrivă, ca o medie rezultînd dintr-un mare număr de observații; de pildă, constatarea, enunțată în epoca noastră de Zeysing cel dintîi, că ombilicul divide trupul omenesc (al adultului) conform raportului $= 1,618...$ (aproximații « fibonaciene », încadrînd pe $\Phi = \frac{8}{5} = 1,6$ și $\frac{13}{8} = 1,625$), este exactă ca rezultat statistic mediu. Căutarea unui canon estetic al

proporțiilor trupului omenesc este mai mult ca oricînd la ordinea zilei; semnalăm în Italia interesante lucrări ale profesorului Paolo Cipriani de Rovigo (*Geometria del Corpo Umano*, Rovigo, 1928). M. Umbdenstock, profesor la École Polytechnique și la École des Beaux-Arts din Paris, și M.R. Musmeci-Ignis (Roma) au anunțat lucrări asupra aceleiași subiect.

² « ... Reliqua quoque membra suos habent commensus proportionis, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt assecuti. Similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensusum responsum. Item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus ». Ombilicul este deja semnalat ca centru al simetriei.

³ $\frac{8}{5}$ sau $\frac{10}{6} = \frac{5}{3}$ ca raport între înălțimea totală și distanța de la ombilic la sol. $\frac{1}{8}$ ca

dimensiune a capului (în raport cu înălțimea totală, $\frac{1}{10}$ pentru față (de la bărbie pînă la rădăcina

părului; este menționat și de Vitruvius); $\frac{1}{6}$ pentru picior, $\frac{1}{10}$ pentru mînă etc.

2. Un canon « geometric » ideal, bazat pe secțiunea de aur, precum cel reconstituit după *Doryphor*-ul lui Polyclét;

3. O metodă grafică ce permite modularea variantelor canonului ideal, servindu-se probabil de procedee identice sau analoage celor ale lui Hambidge pentru compunerea sau descompunerea armonică a suprafețelor și volumelor.

Îmi îngădui să prezint aici unele verificări ale canonului ideal.

Profilul Isabelei d'Este, desenat de Leonardo în epoca în care prietenul său Luca Pacioli, călugărul « beat de frumusețe », ținea la curtea lui Lodovico Moro, duce al Milanului (și cumnat al Isabelei), conferințele sale asupra « Divinei Proportii », ilustrate de magnificele epure ale lui Leonardo; ne vine în minte fraza lui Valéry:

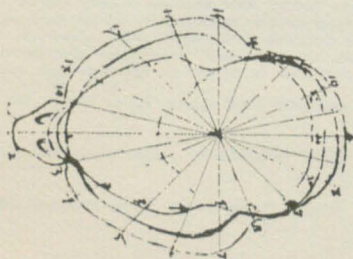
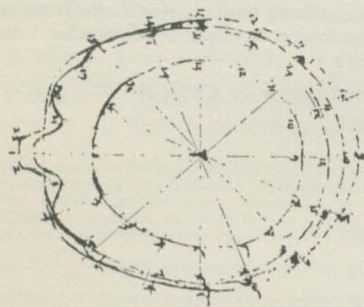
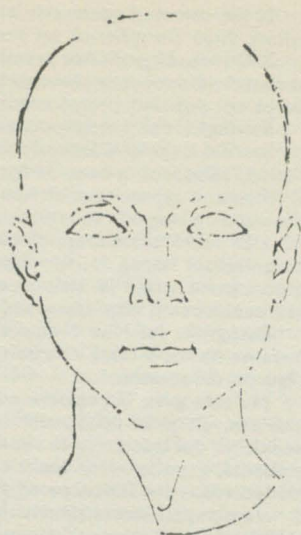
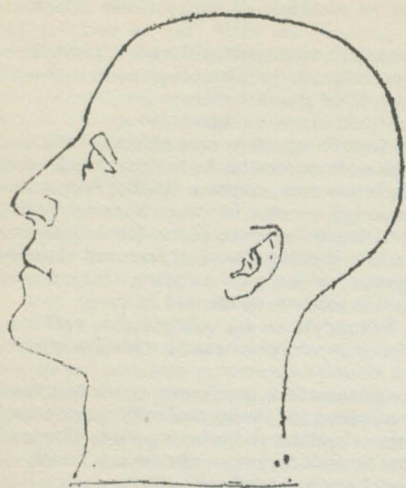
« El adoră acest trup, al bărbatului și al femeii, care se poate lua la întrecere cu universul întreg . . . Iar chipul, lucrul acesta luminos, luminat, cel mai deosebit dintre toate lucrurile vizibile, cel mai magnetic, cel mai greu de privit fără a încerca să-l descifrezi, îl stăpânește ». (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*).

Fotografia lui Miss Helen Wills (Mrs. F. Moody); ea era proprietatea rară de a livra nu numai o temă « înrudită » cu secțiunea de aur, ci un canon « ideal » modulat riguros de aceasta.

Nu este greu să regăsim, atât « în microcosmurile » vii despre care a fost vorba mai sus, cât și în trăsăturile campioanei olimpice de tenis, simfoniile platonice rezultând din înscrierea în sferă a poliedrelor regulate, și din înmugurirea alternată, pulsantă, a poliedrelor stelate pornind de la dodecaedru — nucleu sau înveliș —, dodecaedrul din *Timeu*, paradigma geometrică a armoniei Cosmosului.

Vom regăsi aceste scheme în traseele unor temple egiptene și grecești, ilustrând astfel adevărul din vorbele pe care autorul lui *Eupalinos* le atribuie arhitectului antic: « Acolo unde trecătorul nu vede decât o elegantă capelă . . . am pus amintirea unei zile însorite din viața mea. O, blîndă metamorfoză! Acest templu delicat, nimeni nu o știe, este imaginea matematică a unei fete din Corinth . . . li reproduce cu fidelitate proporțiile particulare ».

În românește de CRISTINA ISBĂȘESCU HĂULICĂ



Secțiuni succesive ale unui cap,
după PIERO DELLA FRANCESCA,
preparații pentru reprezentarea lui
în perspectivă.

ERWIN PANOFSKY

ISTORIA TEORIEI PROPORȚIILOR UMANE CA OGLINDĂ A ISTORIEI STILURILOR

În măsura în care este vorba de utilizarea unor cunoștințe solide și a unor procedee metodice, doi artiști teoreticieni ai Renașterii italiene, doi numai, au realizat progrese decisive pentru a duce teoria proporțiilor dincolo de normele medievale: Leone Battista Alberti, profetul « noului mare stil » în artă ; și Leonardo da Vinci, care l-a inaugurat.

Amândoi își propuneau același țel : să ridice teoria proporțiilor la nivelul unei științe empirice. Nemulțumiți de datele inadecvate ale lui Vitruvius și ale predcesorilor lor italieni, ei au părăsit tradiția pentru o experimentare care să se sprijine pe observarea atentă a naturii. Italieni fiind, nu și-au propus să înlocuiască tipul ideal, unic, printr-o pluralitate de tipuri « caracteristice ». Dar au încetat să mai determine acest tip ideal bazându-se pe o metafizică armonică, sau acceptînd datele unor autorități sacrosancte: ei s-au încumetat să înfrunte natura însăși, au abordat trupul omenesc viu cu ajutorul compasului și al rapoarelor — cu rezerva că, dintr-o multitudine de modele, le-au selecționat pe

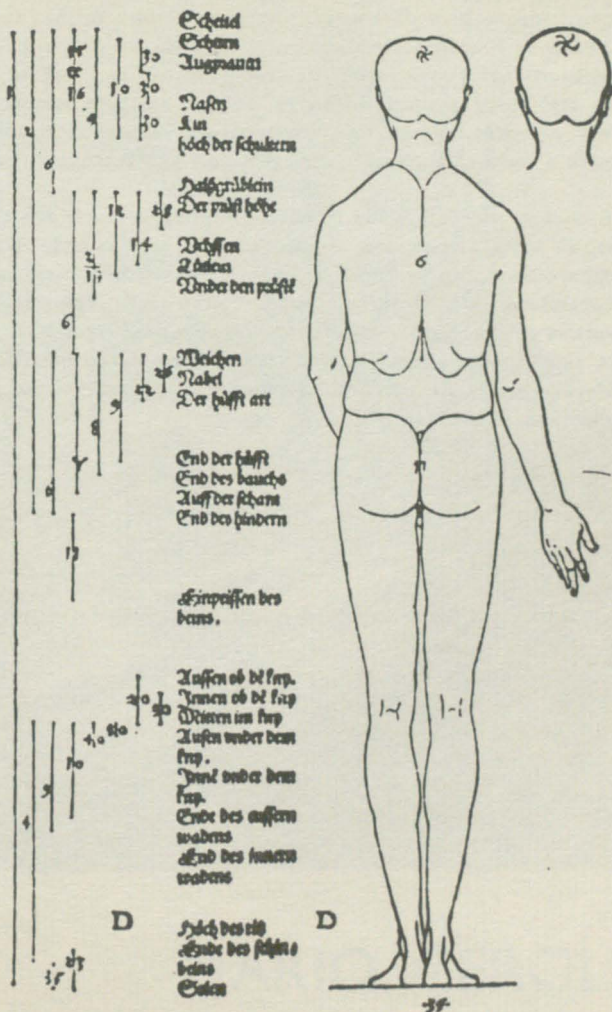
* Fragmente

cele care, după opinia lor proprie și după avizul unor consilieri competenți, erau reputate a fi cele mai frumoase. Intenția lor a fost aceea de a descoperi Idealul în scopul de a defini normalul; și în loc să determine dimensiunile în mod sumar, în măsura doar în care în ele apăreau pe o suprafață, au încercat să se apropie de idealul unei antropometрії pur științifice, verificându-le, cu o extremă exactitate și cu cea mai mare atenție față de structura naturală a corpului, nu numai în înălțime, dar și în lărgime și în adâncime.

Astfel, Alberti și Leonardo au adus în sprijinul unei practici care se eliberase de constrîngerile medievale, o teorie a proporțiilor care izbutea mult mai mult decît să procure artistului o schemă planimetrică a desenului: o teorie fundamentată pe observația empirică, și capabilă să definească figura omenească normală în articulația ei organică, în integrala ei tridimensionalitate. Totuși există, între acești doi mari autori « moderni », o diferență importantă: Alberti s-a străduit să atingă scopul comun prin perfecționarea metodei; Leonardo, prin extinderea și elaborarea materialului (. . .)

Rezultatele obținute de Alberti însuși sînt, trebuie s-o recunoaștem, mai degrabă anemice; ele constă într-o tablă unică de măsuri, despre care autorul ne asigură, totuși, că a verificat-o printr-o anchetă efectuată asupra unui număr considerabil de persoane. Leonardo da Vinci, în loc să perfecționeze metoda măsurării, s-a consacrat extinderii cîmpului de observație. În studierea proporțiilor omenești (spre deosebire de modul în care a procedat atunci cînd le studia pe cele cavaliere), el s-a raportat cel mai adesea — după exemplul lui Vitruvius, dar în net contrast cu ceilalți teoreticieni italieni — la metodele fracțiilor comune, fără ca totuși să respingă complet diviziunea « italo-bizantină » a corpului în nouă sau zece « lungimi de față ». Dacă s-a putut mulțumi cu aceste metode relativ simple, aceasta se datorește faptului că interpreta prodigioasa cantitate de material pe care o acumulase (fără a oferi, însă, niciodată, din nefericite, sinteze) dintr-un punct de vedere cu desăvîrșire original. El, care identifica frumosul naturalului, s-a străduit să dovedească prin experiență, mai puțin excelența estetică a corpului uman, cît uniformitatea lui organică; și pentru el, Leonardo, a cărei gîndire științifică era din plin tributară analogiei, criteriul acestei uniformități organice rezida în « corespondența » dintre cît mai multe părți (chiar dacă adesea total disparate) ale corpului omenească. Iată de ce, majoritatea indicațiilor lui sînt consemnate de formula: « *da X a Y è simile a lo spatio che a infra V è Z* » (« distanța XY este egală cu distanța VZ »). Dar, mai cu seamă, Leonardo a deschis orizonturi noi antropometriei însăși: el s-a angajat într-o investigare sistematică a proceselor mecanice și anatomice prin care dimensiunile obiective ale corpului uman, aflat în picioare și în repaus, sînt alterate în diferite situații; a izbutit, astfel, să reunească teoria proporțiilor umane cu o teorie a mișcării omenești (. . .).

Tranziția concretă a Evului Mediu spre Renaștere (și, într-un anume sens, spre ceea ce i-a urmat) poate fi observată, aproape în condițiile unei experiențe



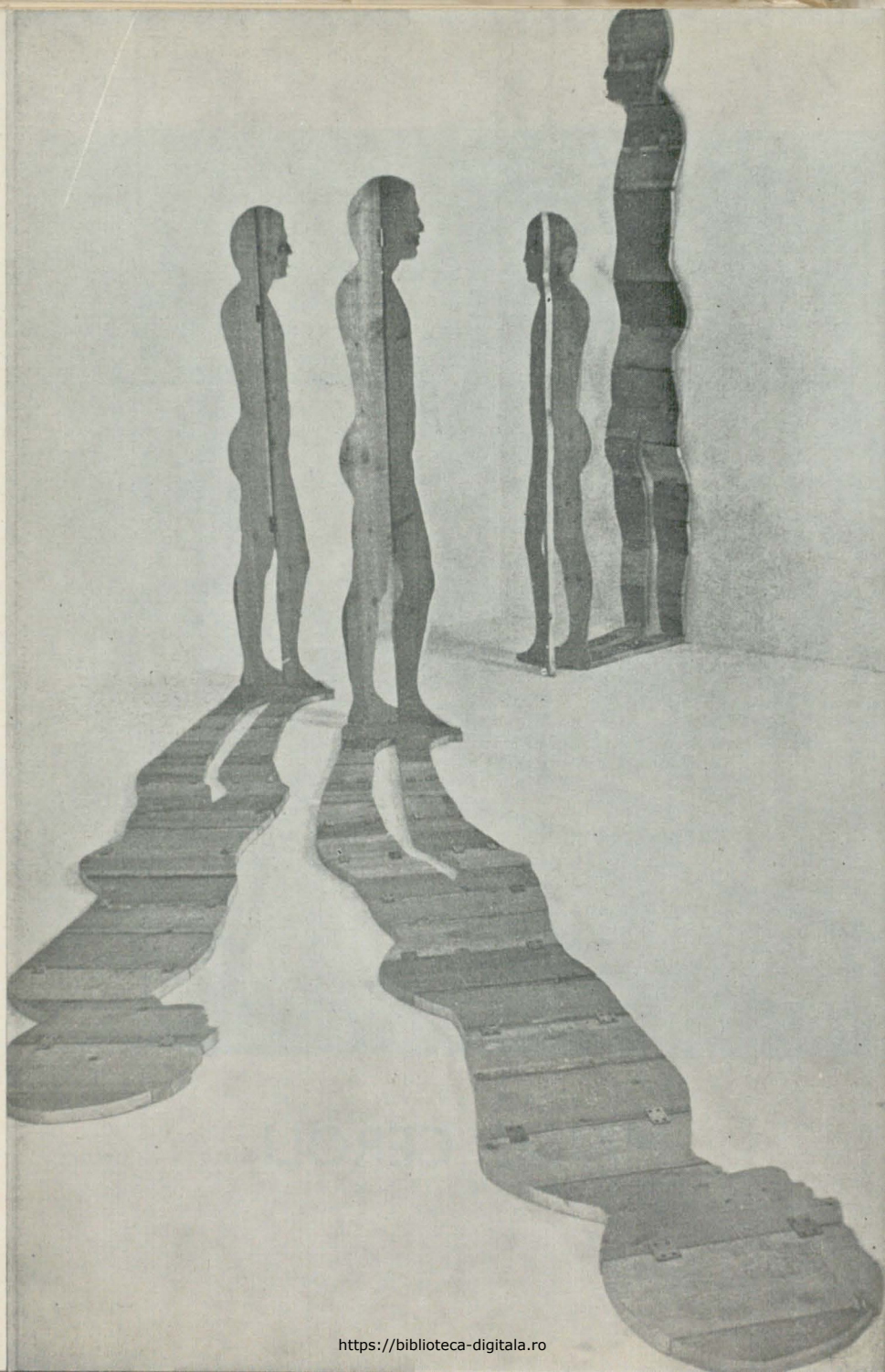
de laborator, în evoluția primului teoretician germanic al proporțiilor omenesti: Albrecht Dürer. El i-a depășit pe cei doi predecesori italieni nu numai prin varietatea și precizia măsurărilor sale, dar și prin auto-limitarea autentic critică ce se impunea. Renunțând în mod hotărât la pretenția de a descoperi un unic canon ideal de frumusețe, a întreprins sarcina infinit mai dificilă de a elabora diferite tipuri « caracteristice » care « să se poată sustrage », fiecare în maniera sa proprie, « purei urîțenii ». A acumulat nu mai puțin de douăzeci și șase dintre aceste tipuri de proporții, plus un exemplu de trup de copil, ca și măsurătorile detaliate pentru cap, picior și mină. Fără a se mulțumi cu toate acestea, el a indicat mijloacele și procedeele pentru a introduce noi variații în aceste tipuri multiple, și pentru a capta chiar anormalul și grotescul prin metode strict geometrice.

Dürer a încercat și el să-și completeze teoria măsurilor printr-o teorie a mișcării (care s-a dovedit, cu toate acestea, mai degrabă stângace și mecanică, din pricina lipsei de cunoștințe anatomice și fiziologice) și printr-o teorie a perspectivei. După exemplul marelui pictor-teoretician italian Piero della Francesca, el voia să vadă perspectiva aplicată figurii umane, ca și obiectelor inanimate; și astfel, s-a străduit să simplifice această întreprindere extrem de complicată, prin reducerea suprafețelor iraționale ale corpului omenesc la forme definibile cu ajutorul unor simple planuri.

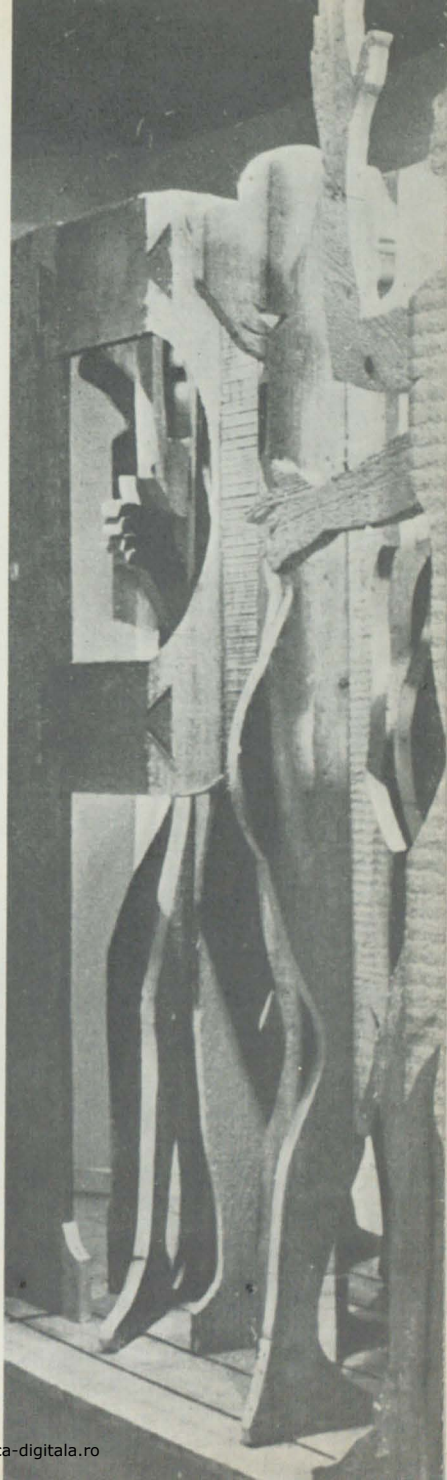


1

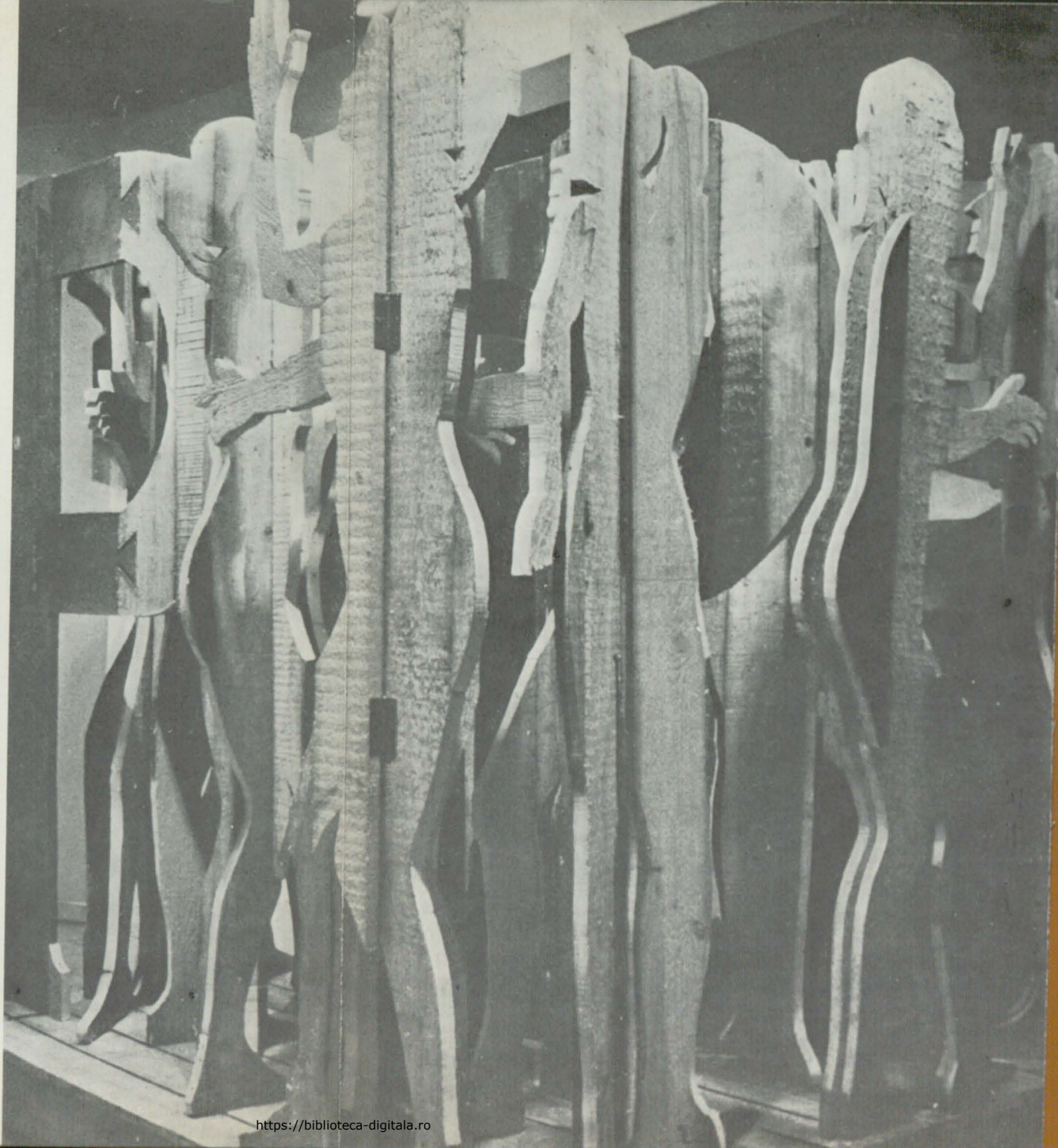
MARIO CEROLI

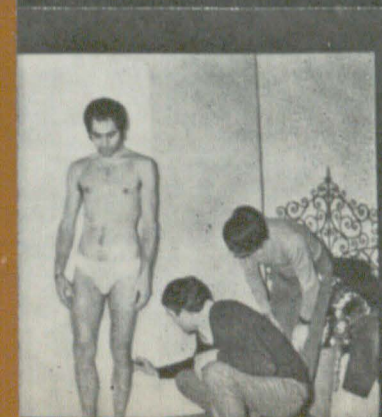
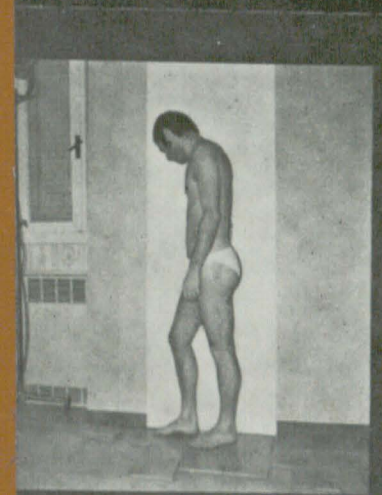


1. Meditație, cu unelte de tâmplărie
2. Umbre care se materializează
- 3—4. Luxurianță și asprime artizanală
5. Nașterea formei, din conturul însuși al staturii artistului
- 6—7—8 O figurație gigantică: scenografie pentru «Richard III» în regia lui Ronconi, protagonist Vittorio Gassman, (foto Ugo Mulas)
9. Bidimensionalul devenit massă
- 10—11. Suavități, în scîndură și balamale
12. Repetitivul ca enigmă



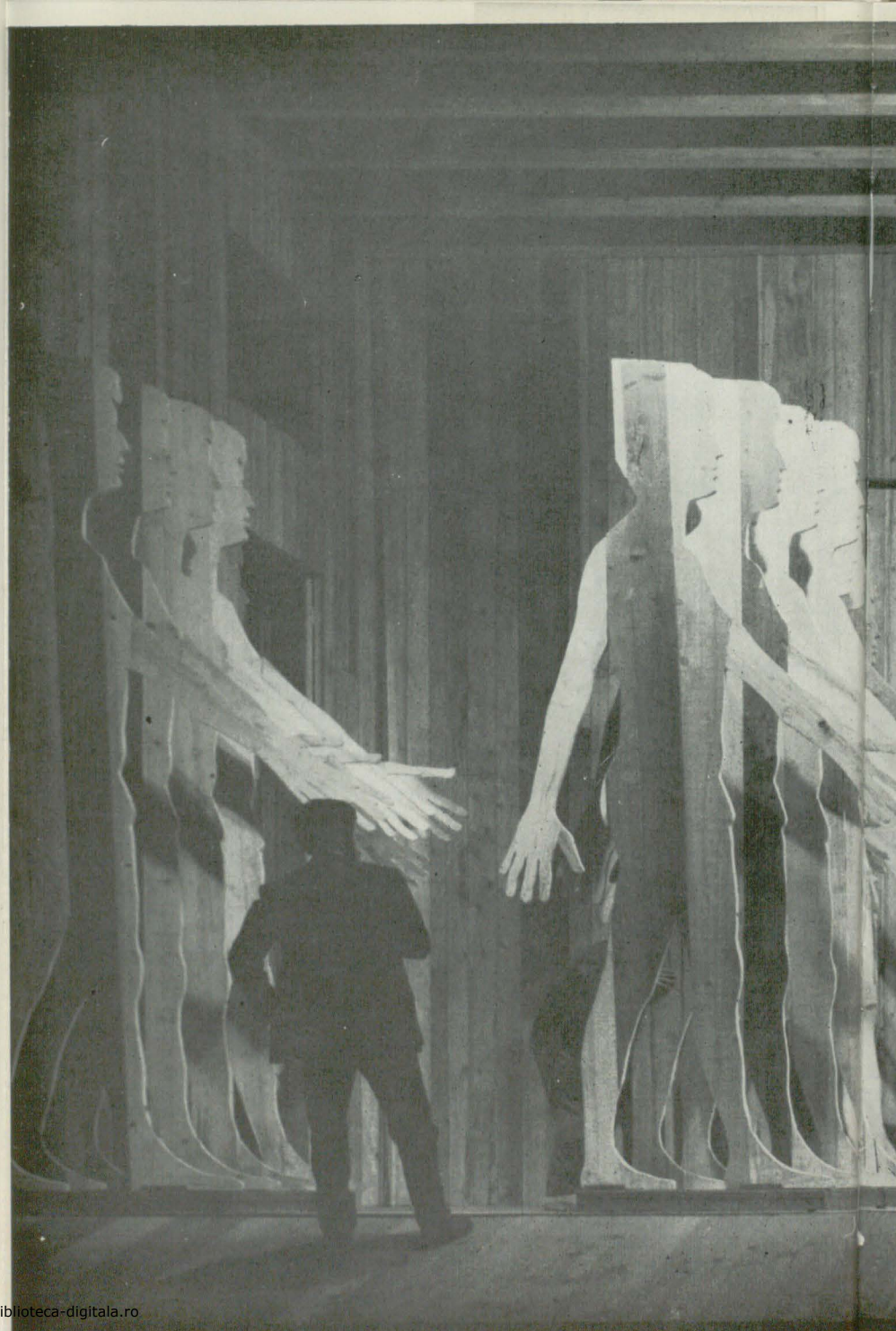
1. Meditație, cu unelte de tâmplărie
2. Umbre care se materializează
- 3—4. Luxurianță și asprime artizanală
5. Nașterea formei, din conturul însuși al staturii artistului
- 6—7—8 O figurație gigantică: scenografie pentru «Richard III» în regia lui Ronconi, protagonist Vittorio Gassman, (foto Ugo Mulas)
9. Bidimensionalul devenit masă
- 10—11. Suavități, în scîndură și balamale
12. Repetitivul ca enigmă

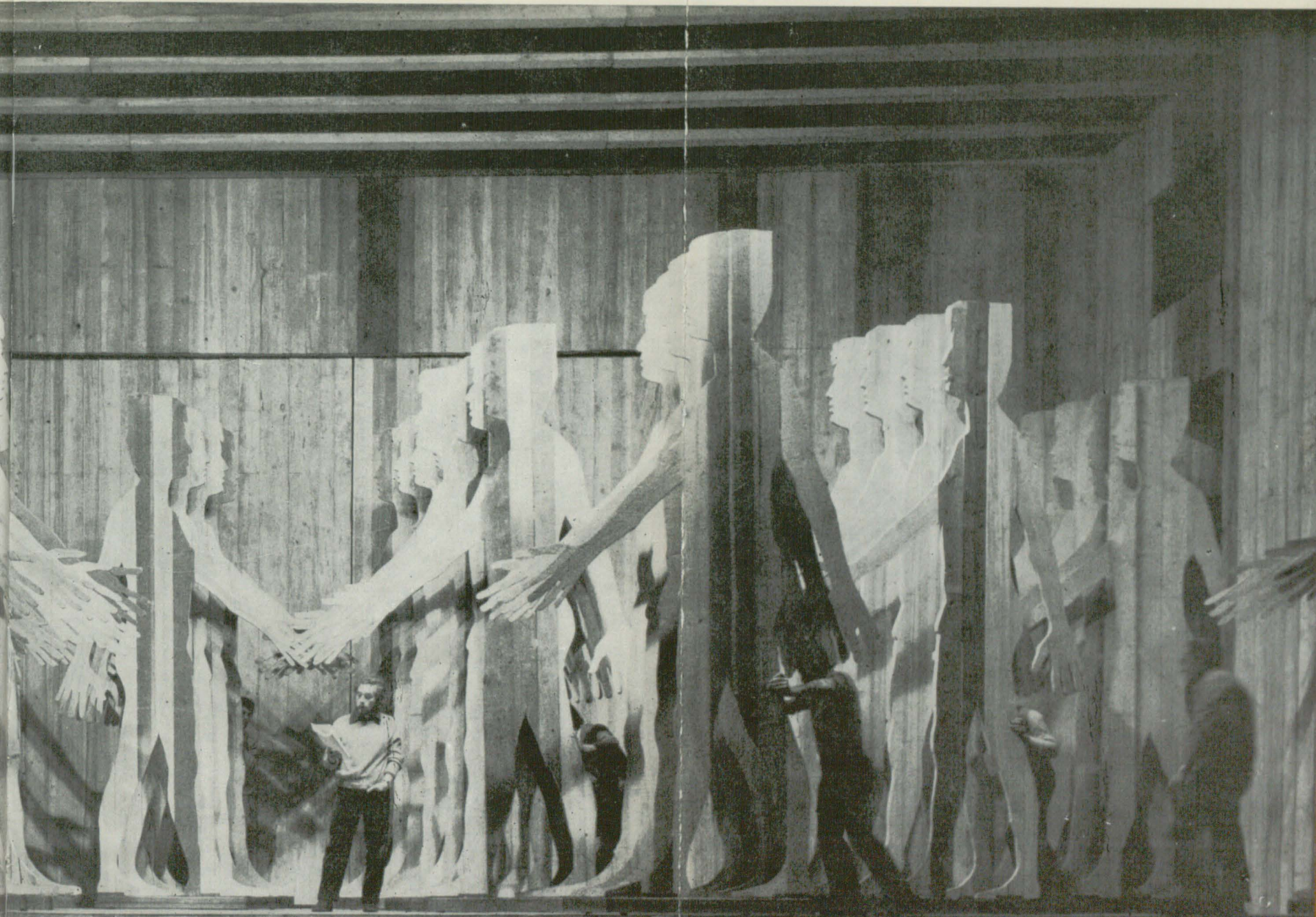


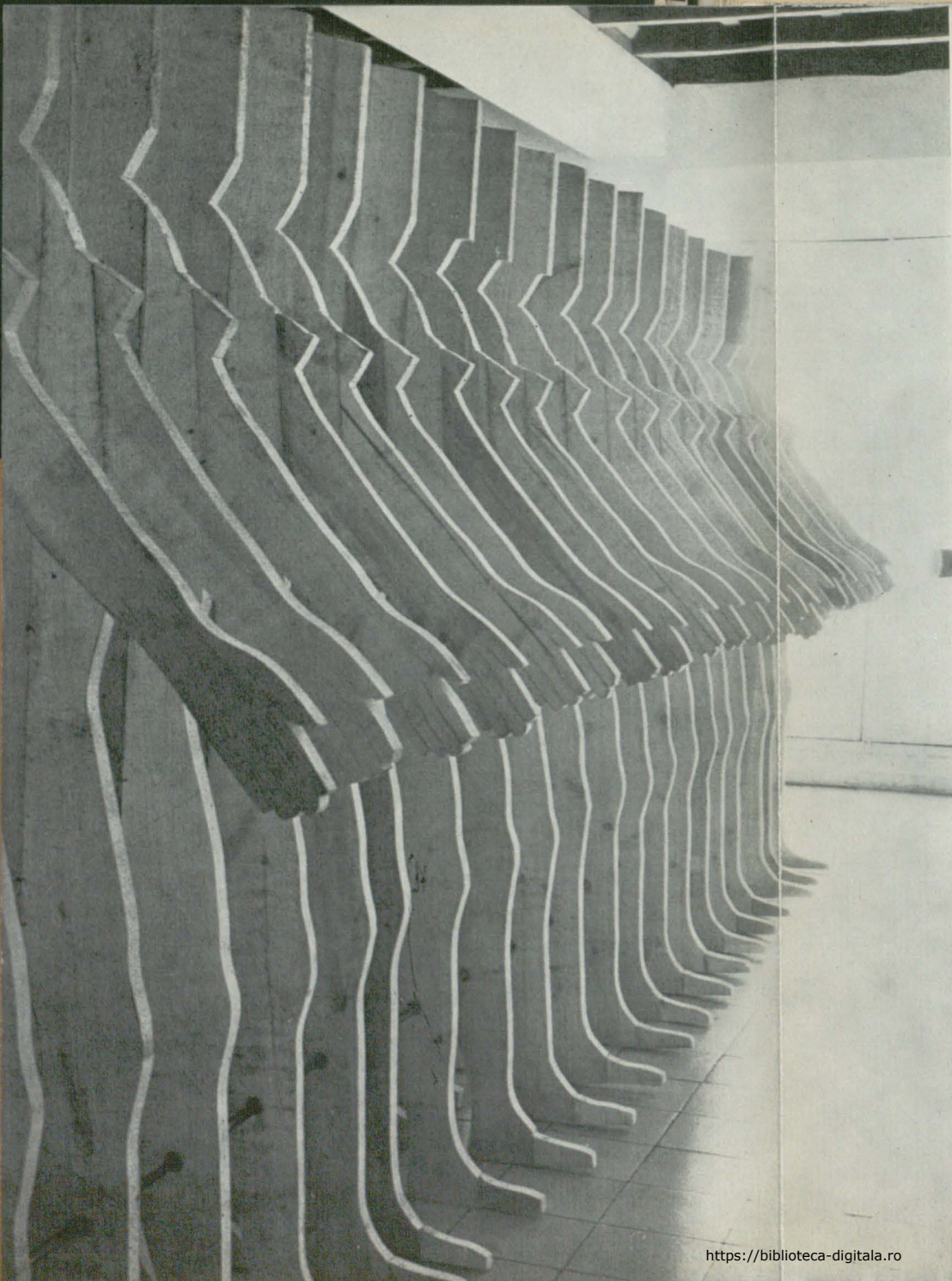


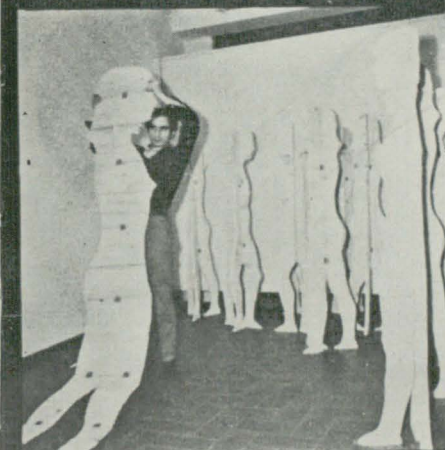
5

6-7-8 →

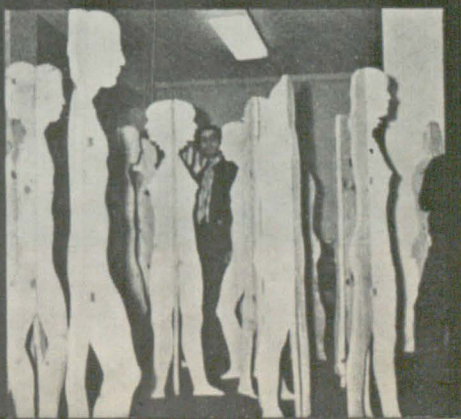
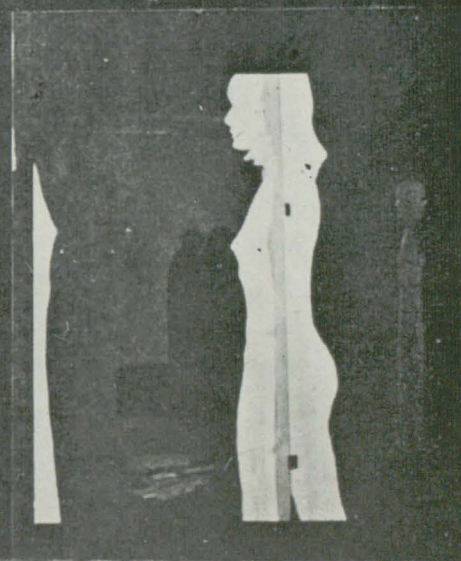
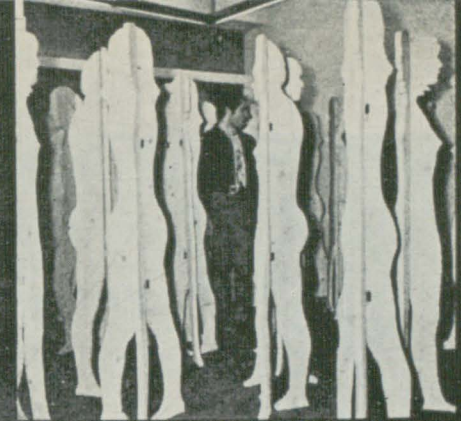


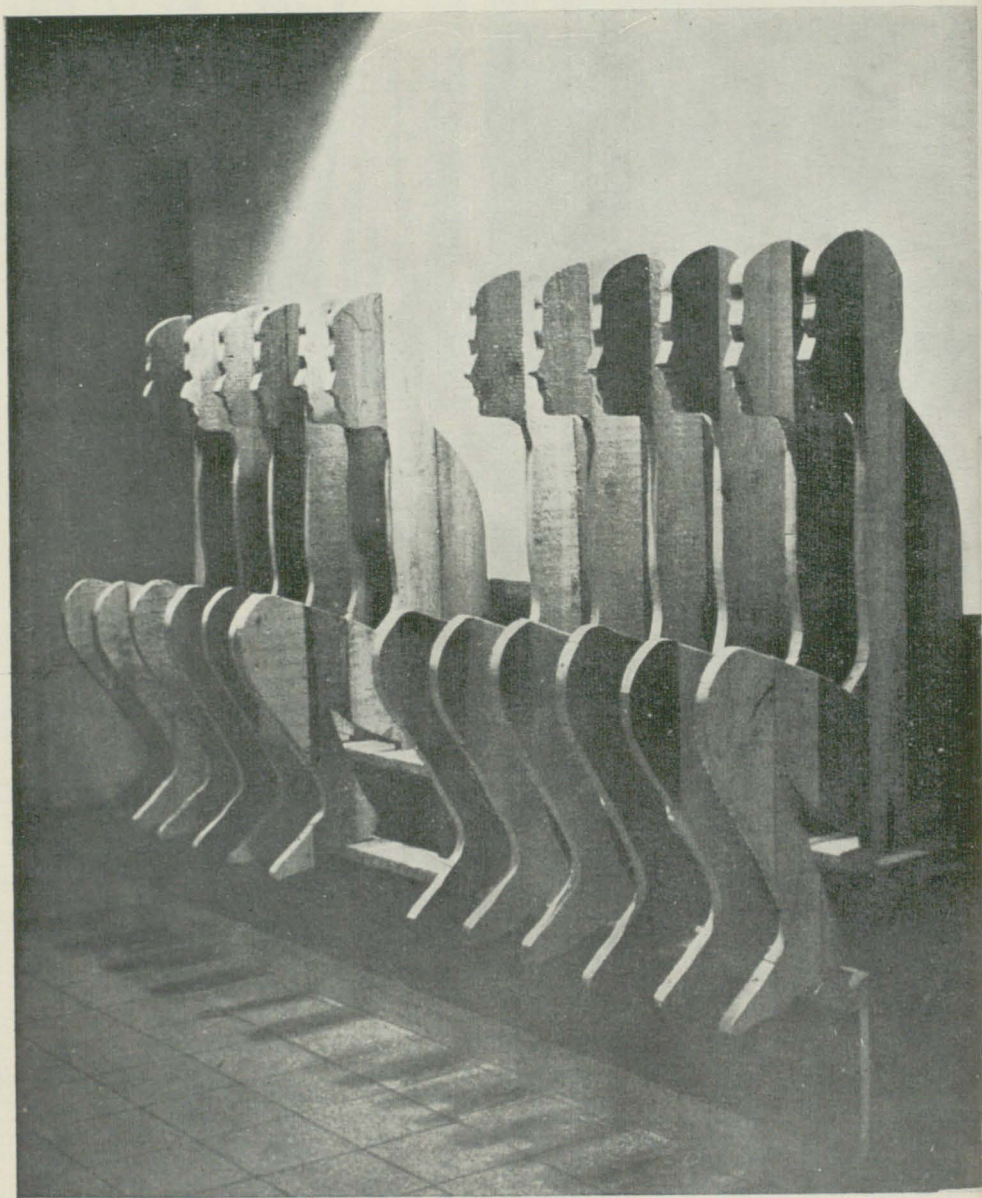






AERIAL





CORPUL CA MIJLOC DE EXPRESIE

**actualitatea
unei dezbateri**

COLOCVIUL DE LA INSTITUTUL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN LONDRA

*Logocentrismul particularizează civilizația Europei fasci-
nată de cuvânt și, implicit, de comunicare verbală. Mari
personalități sau direcții contemporane afirmă însă necesara
extindere a posibilităților de schimb interuman prin resu-
recția limbajului corporal. Fenomenul afectează întreaga
cultură europeană ce intuiește resursele acestui mijloc de
comunicare până acum frecvent suspectat iar uneori detestat.
Corpul devine termen de referință perpetuu implicat în
diverse tentative de revizuire artistică.*

Institutul englez de Artă Contemporană la inițiativa lui Jonathan Benthall întinând această deplasare către limbajul fizic a organizat în cursul anului trecut un program complex format din conferințe, spectacole, expoziții centrate în jurul temei « Corpul ca mijloc de expresie ». Nu o subminare a verbalului s-a vizat, ci examenul sistematic al capacităților de comunicare prin acest mijloc, incomparabil mai puțin studiat.

Recunoscându-se în Artaud marele precursor, i s-au analizat intuițiile, pentru ca apoi să se urmărească la diverse nivele și din diverse unghiuri prezența corpului în principalele forme ale conștiinței umane. I se revelă inițiala valoare mitologică acordată în cadrul mentalității primitive prin referință îndelungată la tantrism, direcție a filozofiei indiene frecvent revendicată azi tocmai datorită acestei preeminențe a corporalului. Alte intervenții de interes, ale lui Ted Palhemus, Donald Mac Rae, John O'Neill, John Ezved insistă asupra interferențelor dintre corp și societate. Am selectat cu prioritate din aceste contribuții preocupate să detecteze implicarea esențialelor particularități ale corpului în fenomenele și mecanismele sociale. Prezența sa în diferite atitudini umane ca raporturile cu spațiul și timpul, sau analiza relațiilor dintre corp și tehnologie sunt câteva din pasionantele teme de meditație propuse. Comunicările evită tonul partizanatului categoric preferind să lanseze doar supoziții apte să deschidă apetitul discuției. Specificul și particularitățile comunicării corporale formează centrul de interes al unui alt grup de cercetători care caută să-i descifreze modurile de funcționare, ca și posibilitățile de analiză coerentă. Din această perspectivă se examinează prezența corpului și în domeniul concrete: plastică, teatru, dans, modă. Inițiativa londoneză a urmărit să lanseze un comentariu asupra corpului evitând singularitatea punctelor de vedere în favoarea colaborării unui mare număr de poziții capabile să surprindă extensia actuală a acestui mijloc de comunicare. Ceea ce ar fi putut să pară afirmație subiectivă își demonstrează astfel realitatea obiectivă: corpul apare insistent în toate marile teme ale civilizației moderne.

Mulțumim Institutului de Artă Contemporană și lui Jonathan Benthall pentru amabilitatea cu care au răspuns solicitării noastre, oferindu-ne aceste texte.

Afișele Sesiunii științifice
de la Institutul de Artă
contemporană de la
Londra, consacrată Cor-
pului ca mijloc de ex-
presie. ►

THE BODY AS A MEDIUM OF EXPRESSION



JOIN US AT THE ICA
NASH HOUSE, THE MAIL/MAIL BOX OFFICE, 930 6398
<https://biblioteca-digitala.ro>

ICA LECTURE SERIES

Nash House · The Mall · London SW1



the
body
as a
medium of
expression

Season tickets
and free leaflet available
from ICA box office:
01-930 6393

7pm
Wednesdays,
6th September to
20th December 1972

CORPUL-SEMN

În septembrie va începe la I.C.A. un program consacrat integral problemelor Corpului — primul de acest fel experimentat de o instituție — constînd în conferințe spectacole, seminare, demonstrații și expoziții.

Corpul este primul și cel mai simplu (firesc) instrument al omului.

MARCEL MAUSS

Corpul... marele plan central aflat la baza tuturor relațiilor simbolice.

A. H. WHITEHEAD

Corpul poate fi comparat mai exact, mai degrabă cu o operă de artă și nu cu un obiect fizic.

MAURICE MERLEAU-PONTY

Nijinsky a renunțat la ceea ce constituie «farmecul» dansului după opinia criticului Jacques Rivière, și s-a întors la «pacea naturală» a corpului cu scopul de a da ascultare numai celor mai imediate fundamentale etimologice semne ale sale.

Pentru resursele expresive și simbolice ale corpului, impulsul cel mai puternic a venit din lumea dansului dar el a fost reluat și în tradiția cinematografică a lui Eisenstein și în cea teatrală a lui Artaud și Grotowski. În contextul «artelor vizuale», corpul a reprezentat, de asemenea, o preocupare irezistibilă pentru pictori și sculptori, chiar și pentru cei mai «abstracți» artiști, iar recent, numeroși artiști au renunțat la ustensilele exterioare pentru a folosi însuși corpul (al lor sau al altora).

Dincolo de lumea artei acreditate, jocurile fizice și sporturile sînt mai populare ca niciodată; ciroul și reprezentațiile de music-hall nu au fost complet desființate de massmedia; o mulțime de culturi privind corpul prosperă conducînd la utilizarea de către grupuri nonconformiste a practicilor yoga și a terapiei reichiene. Best-seller-uri și articole de presă despre îmbrăcăminte, produse cosmetice, practici sexuale, uzanțe funerare, etc... sînt publicate frecvent.

Dar înțelegerea Corpului ca un mijloc al Exprimării este încă rudimentară. În comparație cu atenția riguroasă acordată limbajului verbal, puține investigații serioase au fost făcute în acest domeniu. Aceasta pentru că limbajul (verbal) este considerat drept aptitudinea distinctiv umană. Lingviștii au atribuit de curând o mare importanță tehnică a ceea ce se presupune a fi universalile sintactice (*syntactic universals*); dar extremul respect acordat limbajului verbal nu este deloc nou în cultura noastră.

Pare să fie în fond un ortodoxism consolidat; dar, așa cum subliniază Julia Kristeva, acest ortodoxism pare a fi mai degrabă un produs al « zonei greco-ludeo-creștine » decât al celorlalte culturi: egiptene, chineze, ballneze și japoneze care cultivă corpul. Este, totuși, un ortodoxism la care cititorul mediu al unei reviste de artă subscrie probabil mult mai puțin — decât cititorul mediu, să zicem, al lui *Times Literary Supplement*.

Nu vrem să diminuăm aptitudinile expresive ale limbajului verbal și ale literaturii. Se pune, poate, mai mult, problema de « *donner un sens plus pur aux mots de la tribu* ». « Algebra » limbajului verbal este numai o posibilitate prin care organele fizice și energiile corpului sînt articulate pentru a comunica scris. Este, evident, o posibilitate foarte concentrată — dar meditănd asupra concentrării sale e sentimental să-l avem ca martori numai pe Homer și pe Shakespeare. Trebuie să ne reamintim, de asemenea, cum legiferează limbajul verbal stratificarea claselor sociale, represiunea minorităților deviate, ascensiunea elitelor tehnologice și profesionale, vandabilitatea mărfurilor, disimularea cruzimii publice. Dacă limbajul verbal a contribuit fără îndoială substanțial la succesul evoluționist al omului primitiv, el poate constitui acum o parte a supra-specializării omului Industrial. Malesitatea pe care o considerăm acum a fi limbajul verbal — « logocentrismul » nostru cum l-a numit Derrida — ne-ar putea face să neglijăm resursele expresive ale corpului ca tot unitar, să strivim anumite potențialități din (interiorul nostru) în același fel în care noi înșine am strivit anumite culturi ce ne-au părut deficitare sub raportul valorilor civilizatoare. (Cuvîntul « barbar » se crede că ar deriva dintr-o imitație grecească a limbajului păsăresc al străinilor). O metaforă alternativă, rousseaulistă e sugerată de termenul agronomic « monocultură », ce descrie procesul prin care omul înlocuiește diversitatea ecosistemului « natural » printr-o singură recoltă; pînă în acest moment chiar producția agricolă într-un număr de țări este puternic intensificată cu noi hibrizi de cereale bogate în proteine care sînt mai vulnerabile la paraziți și molime. Atît în agricultură cît și în sistemul său de comunicații, omul, practicînd exploatarea pe zone închise, a exagerat. Bogăția și diversitatea mediului înconjurător trebuie respectate și restaurate în măsura posibilităților; la fel și bogăția de posibilități și diversitatea corpului.

O importantă sursă în acest domeniu este lucrarea *Non-Verbal Communication* (Comunicarea non-verbală), ediție R. A. Hinde, recent publicată de C.U.P., rezultatul studiului unui grup de la Royal Society. Ea conține material inestimabil și referințe, în special asupra aspectelor lingvistice și etnologice. Plini de respect, cerem însă îngăduința de a vă oferi cîteva perspective noi.

Ted Polhemus va demonstra în cuvîntarea sa de deschidere din 6 septembrie — că însuși titlul cărții publicate de C.U.P., *Comunicare non-verbală*, este o manevră logocentrică. Cea mai mare parte a colaboratorilor consideră că (după formularea unuia dintre ei, anume Jonathan Miller) « comunicarea verbală deține prioritatea în discursul uman și comportamentul non-verbal dobîndește cea mai mare parte din semnificația sa comunicativă în contextul exprimărilor sintactice organizate ».

Ipotezele noastre proprii de lucru exprimă un punct de vedere contrar. Este un fapt real că limbajul verbal, cu pronunția sa standardizată și gramatica sa normativă,

și cu dosa lui relativă de imprevizibil, a dobândit o foarte impresionantă eficiență, dar el n-ar trebui să posede nici o prioritate sau anterioritate asupra celorlalte elemente componente ale expresiei sensului.

Cel mai radical atac îndreptat contra dominației vorbirii și a exprimării verbale în cultura noastră a fost probabil cel întreprins de Artaud (avem în vedere în special eseurile sale asupra teatrului balinez).

Un argument similar a fost avansat cu mai mult calm de către Aaron V. Cicourel, un sociolog de la San Diego — care va ține o prelegere la I.C.A.

Limbaajul comun este fascinant pentru că subdiviziunile structurii sale aproape uluitoare de flexibilă ne permit să construim alte limbaaje artificiale asemenea sistemelor logice și matematice sau a programelor calculatoarelor ce ne pot pune în corespundență cu obiectul, evenimentele și operațiunile.

Dar în orice comunicare există o « iremediabilă indexicalitate » (calitate indexicală). Pentru lingvist, o expresie *indexicală* (sau *deictică*) este, de exemplu, *Uite !*. Ea atrage atenția subiectului receptor asupra unui context de situații special, fără a-l numi, ci numai localizându-l în funcție de sursă (*deixis* = indicare). Cicourel sugerează că specialiștii în gramatică considerând « formulările obiective libere de context » drept esență a limbajului, trebuie să încerce consecvent să « remedieze » o indexicalitate inerentă de fapt tuturor exprimărilor verbale sau non-verbale. Orice exprimare după opinia sa, implică o cantitate mai mare de informație contextuală decât pune poate în lumină analiza lingvistică; ea construiește pe un inepulzabil substrat de tacită experiență colectivă și semnificații recunoscute.

De unde concluzia: « Contextul interacțional așa cum este el experimentat în mod reflex în condițiile unei schimbări, sau așa cum este imaginat sau inventat când scena e deplasată sau cunoscută prin intermediul unui text, rămâne esența unei teorii generale a sensului ».

Programul I.C.A. va cerceta rolul pe care îl deține corpul în contextele interacționale, în calitatea sa de complex mecanic, topografic și simbolic.

Diverși specialiști vor trata următoarele aspecte ale corpului :

- a) gestul, poziția și studiul mișcării (cinetica);
- b) comportamentul în intimitate și modalitățile prin care fiecare își supraveghează « înfățișarea proprie » (un domeniu în care Erving Goffman a făcut operă de pionierat);
- (Cercetările au fost inițiate de Erving Goffman).
- c) studiul asupra apropierii (proximitica);
- d) limbaaje nearticulate fonice;
- e) paralingvistica — părțile « insinuante » ale vorbirii ca ezitarea, vocalizarea, etc. . . ;
- f) sistemele de semne de animalelor (în mod predominant primarele dar și delfinii și balenele pentru a ne referi și la alte ramuri ale arborelui evolutiv).

Seria conferințelor va încerca să supună unele dintre aceste cercetări specializate unei critici sociologice și antropologice.

Recentele orientări sociologice americane vor fi abordate, dar ne-am ghidat mai mult după antropologia socială europeană: școala *Année sociologique* (Durkheim, Mauss, Hertz), Lévi-Strauss și în special Mary Douglas.

Acești teoreticieni, și au numai ei, au abordat vasta problemă a posibilităților de consonanță între toate straturile experienței — fizic — psihologic — social și

cosmic. Douglas sugerase că « dobîndirea consonanței între diferitele domenii ale experienței constituie o sursă de profundă satisfacție ». Corpul este probabil cea mai însemnată dintre toate metaforele posibile pentru fenomenul percepției societății de către sine însăși, revenind constant în mituri și cosmogonii, artă și literatură. Philip Ravoson va susține una dintre conferințele ciclurilor, avînd drept subiect cultul tantric indian unde corpul devine o metaforă poate mai explicit atotcuprînzătoare decît în orice altă situație socială. Ambigua atitudine a creștinismului față de corp — oscilînd între glorificare și mortificare — are tangență cu subiectul nostru și nu trebuie să fie evitată.

Comportamentul corporal și imaginea corporală diferă atît de mult de la o cultură la alta încît este imposibil să distingi acei constituenți biologici sau genetici ai oricărui comportament dat care ar putea fi numit cu obiectivitate « autonom sub aspect cultură » sau « specific speciei umane ». Nu e sigur dacă vreo încercare formală de a distinge dimensiunea biologică-genetică de dimensiunile sociale și psihologice ar fi un exercițiu profitabil (întrucît noțiunea unei naturi umane asociale este o abstracțiune; dar astfel de grupuri de date informaționale etnografice, cîte există — despre culturi ca Babi, Novaho, sud-italiană — sînt utile pentru testarea tuturor teoriilor despre corp).

Vor fi de asemenea cercetate variatele « auxiliare » ale corpului în calitate de mijloc de comunicare asemenea îmbrăcăminții, podoabelor, deformărilor corpului, modei de coafură; precum și folosirea corpului (lipsit de viață — neanimat) ca formă artistică. Aceste « auxiliare » necesită un studiu relaționat cu imaginile și ideile despre corp.

Dar aspectul cel mai radical și de primă importanță al subiectului este ceea ce John O'Neill, autorul lucrării *Sociology as a Skin-Trade* (Heinemann), numește « politică a corpului. » O'Neill face referiri la Freud, dar și la personalități încă în viață — Norman Brown, Jerry Rubin. După opinia lui Rubin « Nimeni nu mai comunică efectiv, prin intermediul cuvintelor ». Demonstrațiile, arta de stradă *întrepează*, în mod literal și palpabil argumente pentru a pune în discuție mistificarea și denaturările verbale.

(Polhemus va emite supoziții asupra faptului că « arbitraritatea » este cea care face din limbajul verbal cea mai « alienantă » formă de comunicare).

... Oprindu-ne asupra cazului surzilor: lipsiți de un simț — revendicat ca esențial deplinei comunicări umane, de domlnanta majoritate a celor ce receptează exprimarea articulată fonic, aceștia comunică frecvent prin semnalizare manuală, ce pare o versiune brută — aproape animalică — a limbajului verbal, pentru cei ce posedă simțul auditiv. Cicourel a criticat strălucit această opinie logocentristă, amintindu-ne că toate notațiile folosite pentru a descrie limbajele nearticulate fonic, sînt inventate de cei apti pentru receptarea auditivă. El imaginează un antropologist dintr-o altă planetă care, pentru a face un studiu al locuitorilor Pămîntului, poate folosi drept subiecți informaționali numai oameni surzi.

Antropologul sfârșește prin a resimți simpatie pentru surzii care au fost obligați să trăiască într-o comunitate atât de barbară ca aceea a oamenilor care aud.

Am lăsat la sfârșitul acestui articol problema pe care probabil și-o pune cititorul: pentru ce să scrii un *articol* despre acest subiect? Pentru ce să permiți unui nou jar să prolifereze pe marginea acestui *subiect*, preferat tuturor celorlalte? Pentru ce să organizăm o suită de conferințe? Este o obiecție reală: răspunsul nostru este că ținând seama de faptul că programul I.C.A. consacrat Corpului a fost conceput de oameni posedând un înalt grad de logocentrism, sintem dornici să transmitem, cât mai curînd posibil, orientarea sa celor cu o calificare diferită, iar conferințele vor fi de la început intercalate cu spectacole, demonstrații, seminare de lucru. Răspunsul inițial la propunerile de participare făcute de noi dansatorilor, coregraților și mimilor a fost mai mult decît încurajator. Sperăm într-o participare similară a celor ce lucrează în domeniul artelor vizuale, teatrului și filmului.

În românește de G. B.

ICA EVENTS

THE BODY AS A MEDIUM OF EXPRESSION



Robert Solomon Dancer and Choreographer photographed by Anthony Crickmay.

SEPTEMBER CALENDAR

- 1** Exhibition: REMEMBER BANGLADESH? Photographs & paintings. Closing September 2.
- 2** Young Cinema: Saturday & Sunday 3 pm. Public
- 3** Weekend Cinema: Saturday & Sunday 5, 7, 9 pm. Public. Check latest programme details in Time Out, Classified Ads, the Sundays, or Box Office. 030 6393
- 4** Monday Cinema: Public 7 pm. Check programme details in Classified Ads, or Box Office. 030 6393. Galleries closed.
- 5** Exhibition: In preparation ANTHONY CRICKMAY'S photographs of 3 dancers: Lynn Seymour, Robert Solomon, Micha Bergese. Opens September 8th.
- 6** Opening Body Lecture: Ted Polhemus "Social Bodies" 7pm. ICA Film Society: History of experimental film. MELIES (1912) and DZIGA VERTOV (1928) 9.15pm
- 7** Body Talk: Alan Beattie illustrates "Body Images". 7.9 pm. Lord Hareich opens Shona Exhibitions 6-8 Members & Guests. Body ICA Film Society: Saturday's THE BODY. 9.15 pm.
- 8** Exhibition: Shona Sculptures from Africa: new Rhodesian sculpture. Till Oct. 15.
- 9** Young Cinema: Saturday & Sunday 3pm. Public
- 10** Weekend Cinema: Saturday & Sunday 5, 7.9pm. Public. Check latest programme details in Time Out, Classified Ads, the Sundays, or Box Office. 030 6393.
- 11** Monday Cinema: Public 7 pm. Check programme details in Classified Ads, or Box Office: 030 6393. Galleries closed.
- 12** Body Work in Progress: Public Rehearsal of a new work by STRIDER Group. September 12. 2.5-2.5 pm.
- 13** Body Event: Robert Cohen, choreographer. 7pm. Body Lecture: Dr. Roger Poole "Sign & Meaning" 7pm. ICA Film Society: History of experimental film: Clair Dulaac. Eisenstein. Dali/Bunuel 9.15pm.
- 14** Lecture: Frank McEwen on Shona sculpture, slides. 7.30pm. Body ICA Film Society: Bergman's SO CLOSE TO LIFE and Max's THE MECHANICS OF LOVE. 9.15 pm.
- 15** Cinema: Frank McEwen introduces four films on Rhodesia and the context of Shona sculpture. 7.30pm. Body: STRIDER Group's last Public Rehearsal. 2.5pm.
- 16** Body Encounter Group: Body Work with Quasitor Encounter. Group led by Paul Lowe. 2.6pm.
- 17** Young Cinema: Saturday & Sunday 3pm. Public
- 18** Weekend Cinema: Saturday & Sunday. 5, 7.9pm. Public. Check latest programme details in Time Out, Classified Ads, the Sundays, or Box Office: 030 6393.
- 19** Monday Cinema: Public 7pm. Check programme details in Classified Ads, or Box Office: 030 6393. Galleries closed.
- 20** Exhibition: Duncan Cameron: 3 numerical/computer works. Body Talk: Geoffrey Buckley shows Mime techniques 7pm. Body: STRIDER Final Rehearsal. Members only 9pm.
- 21** Body Lecture: Michael Argyle "Study of Body Behaviour" 7pm. ICA Film Society: History of experimental film: Vigo's ZERO DE CONDUITE & Bunuel's L'AGE D'OR. 9.15pm.
- 22** Body Talk: Warren Lamb "Action Profiles" 7.9pm. Body: ICA Film Society: Martin Cole's GROWING UP & Jive. VALERIE AND HER WEEK OF WONDERS 9.15pm.
- 23** Concert: George Melly and the Feet Warmers. Jazz/blues return concert with Wally Fawkes (of Flook) and John Chilton 8pm.
- 24** Body Workshop: Barclay's Body conditioning. 3.6pm. Young Cinema: Saturday & Sunday 3pm. Public
- 25** Weekend Cinema: Saturday & Sunday. 5, 7.9pm. Public. Check latest programme details in Time Out, Classified Ads, the Sundays, or Box Office: 030 6393.
- 26** Monday Cinema: Public 7pm. Check programme details in Classified Ads, or Box Office: 030 6393. Galleries closed.
- 27** Body Event: Demonstration by Ray Hart Theatre, exploring the potential of the human voice. 7pm.
- 28** Body Lecture: Philip Rawson on "Tantra". 7pm. ICA Film Society: An evening with JOHN DU CANE, underground film maker and critic. 8.15pm.
- 29** Body Talk Films: Marion North "Personality Assessment" 7pm. Body: ICA Film Society: Oshima's DIARY OF A SHINJUKU THIEF with GEOGRAPHY OF THE BODY 9.15pm.
- 30** Discussion/Film: Michael Powell introduces illustrations & panel discussion of "Artist as Film Designer". 7pm.

Design Giles Marking

CORPUL CA METAFORĂ SOCIALĂ

Pentru scopul cercetării de față, corpul există doar începînd din perioada în care este cunoscut și experimentat. Presupun că, în cultura noastră actuală, un grup mare de oameni aparținînd unui nivel de educație destul de elevat au asupra corpului o concepție în primul rînd vizuală și statică. El este perceput ca o imagine, masculină ori feminină, aparținînd unor convenții specifice de reprezentare. Poate fi grec precum Venus din Milo, sau italian renescentist precum David al lui Michelangelo. Este de piatră, nu de carne. În al doilea rînd există corpul științei sau medicinei, redus adeseori la imagini statice, schematizate, deduse din știința anatomică modernă, post-leonardiană, și apoi animat de o fiziologie curios atemporală, prin aceea că toate procesele sale sînt văzute mai mult ca cicluri decît ca istorii. Numai după aceste imagini admitem corpul ce reprezintă individul, vulnerabil, iubind și gemînd, ingerînd și excretînd; pierind, și doar după această individualizare urmează corpul altuia sau corpurile altora. Așa cum metaforele nu sînt nici simple și nici lipsite de ambiguitate, tot așa este și corpul. Și, la fel ca metaforele, corpul își face simțită prezența în societate și istorie. Această ultimă idee are un aspect elementar și important: metaforele corpului tind să antedateze biologia modernă — creație a culturii noastre, nu mai veche de cinci sute de ani. Amintind aceasta, să considerăm unele din aceste complexități și duplicități.

Corpul uman este în principiu dotat cu o simetrie bilaterală. Această simetrie exterioară este imperfectă, dar dominantă. Poziția pe care o considerăm ca fiind tipică trupului — universal valabilă — este cea verticală. Aceasta contrazice expe-

riența: cea mai mare parte a timpului, chiar și în societățile foarte active fizice, sîntem încovoiați, răsuciți și culcați în somn sau odihnă, ghemuiți sau așezați, sau aplecați asupra lucrului. Totuși poziția verticală pare o convenție generală în gîndirea despre condiția umană. Din simetria acestei verticalități derivăm categoriile de direcție — sus/jos, stînga/dreapta, înainte/înapoi, deasupra/deesubt, și alături. Conceptele noastre de relații spațiale nu pornesc numai de la vederea binoculară, ci, mai presus de toate, din experiența unui orizont fix deasupra unui pămînt fix. (Cum văd oare păsările, sau creaturile din arbori — gibbonii, de exemplu? Cît de departe pot merge afirmațiile despre vedere ca simț comun acestor observatori atît de instabili, cît și nouă?) Desigur că toate ideile noastre privitoare la predominanță sînt corelate cu dominantă vizuală a posturii noastre erecte. Categoriile noastre de clasificare și lucru cu spațiul manevrant și organizațional, emoțiile noastre legate de spațiu ca și valorile pe care le conferim direcției în spațiu, derivă în mod direct din forma corpului nostru. Începem cu o *Kore*.

De exemplu, ceea ce este superior, este «sus» sau «înalț», iar ceea ce este inferior, este «jos» sau «mic». (Mic este adeseori «murdar», însă înalț nu este în mod necesar «curat»). Drept are sensul de «lege», «morală», «sfînt» și «puternic»; stîng, înseamnă «sinistru», «profan», «slab» și (adeseori) «feminin». Înapoi și îndărăt înseamnă «încet», prin urmare «stupid». Înainte și în față sînt active, orientate, inteligente. Alături înseamnă «aliat» sau «paranoid»: este o categorie de spațiu ambiguă. Și această enumerare poate continua adăugîndu-i-se o etnografie de pagini întregi. Este limpede că aceste aspecte ale spațiului derivă din concepția noastră despre corp, și n-ar putea fi valabile pentru altă vîietate rațională, dotată însă cu bilateralitate orizontală, și cu atît mai puțin pentru un tip simetric radial — o stea de mare rațională, de pildă — sau pentru o ființă sferic simetrică, similară celor pomenite în fabula din *Banchetul* lui Platon. Ca să ne înțelegem pe noi înșine mai bine ar trebui să facem mult mai multă știință-ficțiune.

Fiind bilaterali și verticali, dar în același timp ființe în echilibru și oscilante, ținem de acele sugestii de situație determinate de greutatea fizică și massă, care conduc la ideile de forțe contrare și, ca atare, la ideea de opoziție în genere, și, deasemeni, de evaluare și justiție ca derivate ale acestor experiențe. Am văzut cîte ceva din acestea mai înainte, în etimologia lui «*a examina*»; vorbim, tot așa, despre «justiție imparțială» și mi se pare că în această imagine, nu chiar din motive de imparțialitate, Justiția personificată este arătată cu ochii legați. Dacă vreți să apreciați cu exactitate diferența relativă a două greutăți mici pe care le țineți în mîini, procedați bine — din rațiuni fiziologice puternice — închizînd ochii. De la corp ca balanță și cîntar, la fabricarea balanțelor și de aici la metafore sociale și specific politice, nu sînt decît cîteva pași.

... Pînă aici, discuția noastră despre corp a fost abstractă și schematizată: o reprezentare minimală destul de lipsită de caractere, în spațiu fix și mișcare esențială. În plus, am considerat un lucru cert: corpul este legat. Nu este atît de simplu pe cît pare. Există, desigur, învelișul pielii. Corp — înseamnă pielea și conținutul ei — iar despre conținutul acesta, alte societăți fără știință noastră au avut alte concepții dar pielea nu este singura limită; există, ambiguu și bogat în sensuri psihologice și sociale, părul capului și corpului, care, spre deosebire de piele și conținutul ei nu este modelat sau mișcat de musculatură. Limitele și măsura sînt proprii pielii: și ambiguitatea lor rezidă în păr. Logic, în acest punct am putea să ne implicăm pe noi înșine, cu mirosurile corpului varînd prin natură și localizare, intermitente și depășind limitele spațiului tactil și vizual; dar mirosurile nu sînt, cred, relevante în metafore sociale și concepte despre societate, exceptînd cazul asocierii lor cu corupția, putrefacția și decadența — probleme la care vom reveni.

Corpul nu este accesibil în întregime individului, nici chiar în culturile posesoare de oglinzi. Există zone și regiuni ale corpurilor noastre pe care nu le putem vedea deloc sau numai cu dificultate; și tot așa, nu ne putem atinge corpul în orice punct. Există locuri secrete și locuri greu cunoscute, chiar fără a privi corpul ca sistem intern. În aceasta corpul este similar și se conformează lumilor naturii și societății. Corpul este într-adevăr analog unui peisaj, explorabil dar nu epuizabil. Să anticipăm: invocația lui Donne către corpul iubitei sale ca spre America sa, țara lui nou descoperită, este reprezentativă pentru o metaforă esențial erotică și prelucrată în detaliu de poeții minori ai barocului european. Aceasta se leagă în mod direct cu metafora corpului politic. Însăși ideea de pământ ca scenă pentru acțiunea socială, lumea implicată de o eroare patetică în societate, se înglobează aici: în multe societăți din toate continentele, pământul are un ombilic și este aproape întotdeauna feminin. Lumea este corp, *terra mater* și *terra genetrix*.

Pentru a discuta mai succint, trebuie să considerăm genul drept caracteristică a corpului, sexul ca o activitate și procreția ca o funcție. În concepția mea, tema nudului feminin în artă nu este niciodată numai erotică, ci și o metaforă a lumii, concepute — lucru pe care fizica și astronomia noastră ne fac să-l uităm — în primul rând ca loc uman, lume a speței umane în contopirea naturii și societății.

... Cu noțiunile de sex și generație ajungem într-un punct abordat anterior. Dacă înțelegem corpul ca metaforă, sau ca sursă de metafore, derivate din el direct sau prin reguli transformaționale, trebuie să ne reamintim că experiența propriilor noastre corpuri este pre-științifică. *Învățăm* anatomia și fiziologia adeseori în contradicție cu experiența noastră în aceste materii. Am comentat aceasta anterior: știința noastră în aceste domenii este în mod covârșitor o problemă a secolelor din urmă ale culturii, și doar câteva din metaforele corpului derivă din această recentă realizare. Până acum am considerat corpul, fie pasiv fie activ, în principal din afara sa. Dar corpul este interior: gură, abdomen, plămâni, intestine, uter, viscere, toate sînt interioare, spații interne, organisme ascunse. Interiorul este un labirint. Hrana și digestia înseamnă transformare în energie și acțiune. Deasemeni, transformare în urină și fecale. Acestea sînt trăsături ale comportării, economice și morale, virtuozitate și repulsive. (Chiar dacă urina, și mai rar fecalele pot avea potențe magice, nu cred că aceste potențe sînt gîndite în mod curent drept compensații ale irosirilor corpului. Nu sînt chiar profane, însă sînt poluante — pentru acestea se poate consulta Mary Douglas — și legate de conceptele de condiție și valoare. *În interiorul* corpului, desigur, saliva, urina și celelalte sînt neutre). Producția economică, posesia de energie corporală, sînt social acceptate, dar există un dezavantaj: corpul este în mod simultan și interdependent implicat în producție bună și rea.

În mod interesant, respirația este bună, chiar sacră. Ea este deasemeni absorbită, dar nu transformată aparent. Corpul ca interior, absorbînd, transformînd, emițînd, este în mod cert sursa unei alte dualități a contrarelor, o balanță sau evaluare cosmică și socială, și de aici derivăm categoriile funcțiunilor superioare și inferioare, energii bune și materii rele, spiritual și josnic. Respirația este asociată cu spiritul și vorbirea. Gura este în întregime bună — excepțiile sînt evidente — însă cavitățile inferioare fizice sînt neutre sau rele. Orificiile lor sînt primejdioase; produsele lor sînt nocive sau groțeste, figurativ utile în scopuri insultative sau de gradare invidioasă a stărilor sociale. În ierarhizarea socială, gradele inferioare sînt adesea descrise ca fiind într-un sens anume mai « animale » decît gradele superioare — o atribuire cu mult mai largă decît sensul în care este folosită, spre a descrie grupuri etnice servile, ca sclavii negri în Islam sau castele paria în India. Organele digestive, excretore și — uneori — cele de reproducere, sînt în mai multe limbi « părți animale » — iar uzul lor « funcțiuni animale ». Shakespeare este deosebit

de ingenios în astfel de metafore de stare corporal-socială. Astfel, analogiile corpului produc dualismul extrem manichean al spiritului și cărnii, o raționare și o evaluare a stării sociale ca o sfidare în sensul unui sistem ierarhic.

Ne aflăm în lumea gândirii mitice care nu este în mod specific arhaică, ci, în opinia mea, o constituentă normală de proporții variabile a tuturor gândurilor și a vieții noastre. În incompatibilitățile și contradicțiile sale, dublu-sensurile, calambururile, ambiguitățile și duplicitățile sunt normale. Psihologii sociali au făcut multe din ceea ce numesc « disonanță cognitivă », tensiunea simplă a două sau mai multe moduri de cunoaștere, concepție și credință, în special când această disonanță, prin obligația de a juca roluri sociale cumulate, se aplică individului în societate. De fapt, aceasta mi se pare a fi o eroare de raționament, o transpunere a propriei necesități de ordine lucidă și consistent rațională a psihologilor, și poate a vinovăției lor de a nu avea această simplitate. Nimic nu este mai facil, chiar mai necesar, decât flexibilitatea ambiguității, și există puține resurse ale acestei ambiguități care să fie mai bogate decât gândirea mitică. Întîlnim aici atît asocierea răului și josnicului cu imaginea corpului, cît și imaginea splendorii sale: expunerea sa ca Adevăr — adevărul gol, *nuda veritas*, înfruntînd calomnia și înșelătoria înfășurate în vâluri, ca în alegoria lui Botticelli. Adevărul este deasemeni social, public și nu solidar, o manifestare a acțiunii și cooperării devenite necesitate socială.

În mod logic, ar trebui să trecem la o considerare a corpului ca recipient al singelui, și a singelui ca viață, la metaforele inimii și altor organe și la analogiile sociale ale acestora. Într-o lucrare scurtă, acest lucru nu este realizabil, întrucît la fel ca despre corp ca lucru, ca activitate, container și paradigmă a împerecherii aparenței cu realitatea, va trebui vorbit despre corp în timp adică despre corpul, privit ciclic și corp ca istorie. Ciclurile corpului nu sînt toate evidente: de exemplu, ciclul circulației singelui este o descoperire recentă. Altele, sînt constante, evidente impresionante și chiar misterioase. Am vorbit despre ciclurile transformării hranei și respirației. Ciclul menstrual, cosmic prin asocierea sa cu fazele lunii, marea și geneza vieții, fertilității, este în mod sigur implicat în toate ipotezele de cicluri temporale. Prin analogie, se poate asocia cu anotimpurile, revenirea vieții după iarnă, fertilitatea naturii ca *mater genetrix*. Acest ritm al corpului și corespondențelor sale naturale se extinde în concepții de societate, de la sofisticatele cicluri istorice ale lui Danilevsky, Spengler sau Toynbee, pînă la cele mai tehnice teorii ale ciclurilor de acțiune socială și economică și la ideile sociale elementare ale unei eterne reveniri în problemele umane. În toate acestea, cerul înstelat, pămîntul fecund și corpul uman tind să sublinieze aceeași morală a revenirii ciclice.

Ciclurile zilei și nopții, ale somnului și treziei — nu fiindcă somnul ar fi instituționalizat în mod similar în toate societățile — sînt, în mod ciudat, mai puțin centrele pentru metafore derivate din procese corporale, decît alte ritmuri. Somnul, leșinul, transa, orice stare de liniște a corpului care include o înstrăinare a atenției conștiente și precaute, sînt imagini ale morții. Corpul moare: orice corp este o istorie, un subiect de narație, iar narația asociativă este; poate; forma primară de înțelegere socială. Narația are un început și un sfîrșit; oare societățile, țările, popoarele, triburile, înruderile nu trebuie să facă la fel? Corpul, care este materie sensibilă și organizare corelată, moare și este alterat, putrezește, se lichefiază, emană duhoare, printr-o întoarcere la natură nu ca la o mamă, dar ca la o devotoare a lucrurilor, *edax rerum*. Gîndirea socială este obsedată de asemenea idei, cel mai mult timp în manifestările lor ca istorie, dar și în alte domenii. Știu că se găsesc adeseori identități în contrare, pe care, prin operații specifice, le putem transforma unele în altele: mă întreb dacă atemporalitatea curioasă a atîtor economii, antropologii și sociologii nu este, în parte, o negare a faptului că destinul corpului e

o pură metaforă a societății. Mă mai întreb dacă, în acele locuri și timpuri în care se studiază societatea, o rațiune a acestui studiu nu este cumva — așa cum credea părintele sociologiei, Auguste Comte — o dorință de a regăsi încrederea în continuitatea și permanența umană, chiar dacă nu individuală. Sub un aspect, este posibil să considerăm științele sociale ca o tentativă de evadare din implicațiile corpului ca metaforă socială.

În timpul nopții, corpul visează despre sine însuși. Nu mai este limitat de incapacitate, dar dorința și teama sînt lăsate în voie, fără limite aparente. Din combinații de elemente rezultă monstruoziități de delicii, oroare sau indiferență. În vis, urlașii și piticii apar ca în legende: imaginile despre corp nu mai sînt imaginile zilei, ci acelea ale libertății și iraționalității nopții. Aceasta afectează deasemenea concepțiile noastre despre social și ideea că viața este sau poate va fi monstruoasă. Ne construim monștri din părți ale corpului. Ne găsim monștri în peșteri, în interioare periculoase și necontrolate. Găsim terorii vieții sociale în metafore corporale de genul cel mai puțin armonios.

Subiectul mai are multe aspecte ce pot fi duse mult mai departe decît am făcut-o aici. De exemplu: corpul este pămîntul; pămîntul este natura feminină activă; între natura activă și societate nu e nici o deosebire; regii contractează căsătorii sfinte de o importanță cosmică; aceste hierogamii susțin atît ordinea naturală cît și pe cea socială. Ceea ce urmează pentru concepțiile despre societate, se ramifică la arte: romantismul european cu cosmologia sa, cu metaforele sale sociale, cu aspirațiile sale politice este implicat în toate acestea, atît cu trăsăturile sale specifice revoluționare, cît și cu cele conservatoare. Pornind de la această scurtă expunere de idei, s-ar putea scrie o carte.

Situîndu-ne la extrema opusă, am putea reveni la ideea de corp ca expresie, luînd în considerare unele manifestări involuntare dar aparent, sau real, expresive ca: ticuri, tremurături, convulsii, anumite fenomene de nebunie. Societatea este corpul: societatea este constrîngere. Constrîngerea în astfel de afecțiuni corporale este internă, involuntară, dar și un semnal; pentru cine? Din nou, reflexivitatea corpului și cea a societății sînt amalgamate, iar consecințele metaforice dense și complexe.

Fără îndoială că am expus aceste ultime puncte exagerat de criptic, dar le folosesc pentru a ilustra selectînd din multe alte posibilități, bogăția și ciudăteniile acestui subiect, care așteaptă să fie cercetate. Vreau să ajung mai direct la științele sociale. Ne ocupăm de corp în metafora socială, și n-ar trebui totuși să uităm că are și un rol în componentele metaforice ale științelor naturii și tehnologiei — iar în zilele noastre științele sociale sînt moduri majore ale expresiei și conștiinței noastre de sine. În sociologie și antropologie socială, conform evoluției lor istorice din secolul XVI, găsim, cred, următoarele metafore pentru societate, dintre care unele sînt arhaisme, altele moderne: societatea este ca un uriaș; societatea este ca o rețea; societatea este ca o balanță; societatea este ca un ceas; societatea este ca o piață; societatea este ca o bătălie. Toate au rezonanța unor remarci puerile; și poate par copilărești, în această formă, dar sînt departe de a fi lipsite de conținut.

Întîlneam în mod ambiguu ideea de societate ca un uriaș, un fel de monstru gigant, atunci cînd vorbeam despre Hobbes, al cărui Leviathan este monstrul Dumnezeuului, individul suveran, umanitatea ca colectivitate, toate într-unul. Aceasta este, în forma cea mai simplă, o metaforă primordială a societății în general și a societății politice în particular. Dacă — așa cum s-a demonstrat — clasificarea tripartită a lumii în natură, societate și individ este un produs tirziu comparativ, al timpurilor istorice, realizat doar în primul mileniu înainte de Cristos, desigur că în numeroase cosmogonii arhaice găsim totalitatea lucrurilor concepute ca derivate sau consti-

tuate ale unui corp unic gigant. (Creația este reprezentată în mod curent ca rearanjarea sau transformarea părților dezmembrate ale unui corp unic). Dar, oricum, lumea este împărțită în trei ordini: natură, societate, individ, și apoi acest uriaș devine metaforă socială specifică.

Ordinea socială este reprezentată aici în termenii diviziunilor anatomice globale — capul suveran, inima nobilă, miinile harnice etc. Diviziunea muncii în societate, și de aici realitatea claselor și stratificării sociale, sînt ambele explicate și justificate prin astfel de metafore. Mai important este că această metaforă ne sugerează ideea relației *organice* în care se află lucrurile, adică o relație stabilită nu prin însumarea părților, ci prin interdependența lor. O apariție de dată recentă în sfera intelectuală, cum ar fi cibernetica cu conceptele sale de feedback pozitiv și negativ, formulează un concept de relație organică, deși vocabularul operațional al ciberneticii derivă din metafore mecanice de felul acelaia a direcției sau a regulatorului de presiune la motorul cu aburi. Cred că este imposibil să găsim o știință socială care să nu aibă în centru acel concept de relație organică derivînd în esență din metafora uriașului.

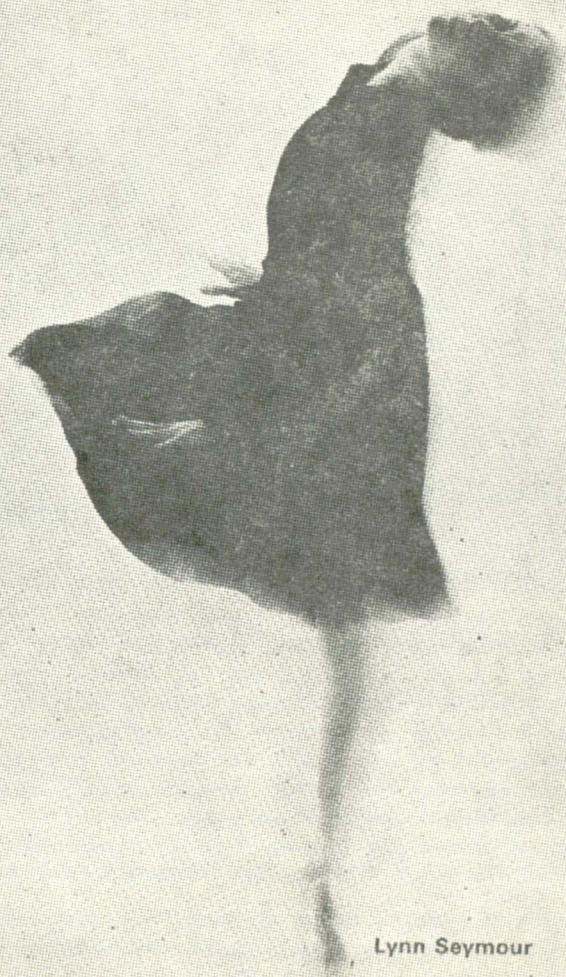
Toate acestea conduc spre ceea ce am numit anatomie globală; dar de la Vesalius încoace, am avut acces la anatomia de detaliu, o cartografie științifică a corpului, precum și la o fiziologie științifică. Astfel a fost transformată metafora uriașului. Herbert Spencer a elaborat vocabularul sociologic și antropologic al structurii și funcției, făcînd o analogie deliberată a corpurilor sociale și biologice. Analogia nu este nimic altceva decît o metaforă sistematică și extinsă, ceea ce nu trebuie să discrediteze nici fantezia și nici judecata analogică. Dezvoltarea sociologiei și antropologiei sociale pînă în anii 1960 a fost dominată de acest vocabular și de ideea că relațiile sociale sînt relații organice. Chiar ceea ce se numește « teoria conflictului » în miinile lui Coser sau Gluckman depindea de acest mod de gîndire, cu toate că Simmel, cred, care a însemnat o sursă a acestui curent filozofic, n-a fost excesiv de preocupat de aceste metafore.

Totuși, în teoria politică, metafora este nu numai conservatoare (la Burke), ci și liberală și progresistă (în darwinismul social). După cite îmi pot da seama, metafora mai persistă încă împreună cu o serie de analogii mecanice moderne din sfera balanțelor, ceasornicăriei și calculatoarelor. Savanții din domeniul științelor politice ar putea fi clasificați în mare după prejudecățile lor metaforice, oricît de mare ar fi indiferența lor în acest domeniu. În general se susține, totuși, că trupul ca sursă a metaforelor sociale este în totalitate o influență conservatoare asupra conceptualizării și gîndirii.

Dată fiind cultura noastră, întrevăd posibilitatea ca un urmaș al lui Wilhelm Reich — dacă există — să întrebe: « ce altceva ? ». Apoi ne-ar oferi în chip de cultură alternativă un corp alternativ și — de aceea — metafore alternative, care nu cred că ar diferi de cele ce apar la William Blake. Dar cu asta abordăm o altă temă. În mod cert, într-un fel sau altul, corpul este conceput ca structură: aparține de drept naturii, nu culturii. Poate că un motiv pentru care științele sociale s-au dovedit atît de deficiente în analiza culturii se referă tocmai la rolul deținut de metaforele corporale. Totuși, cu aceleași șanse poate fi speculată zona rămasă necercetată a corpului ca fapt de cultură, pentru a vedea unde duce o asemenea cercetare. Asta ar însemna însă un nou articol.

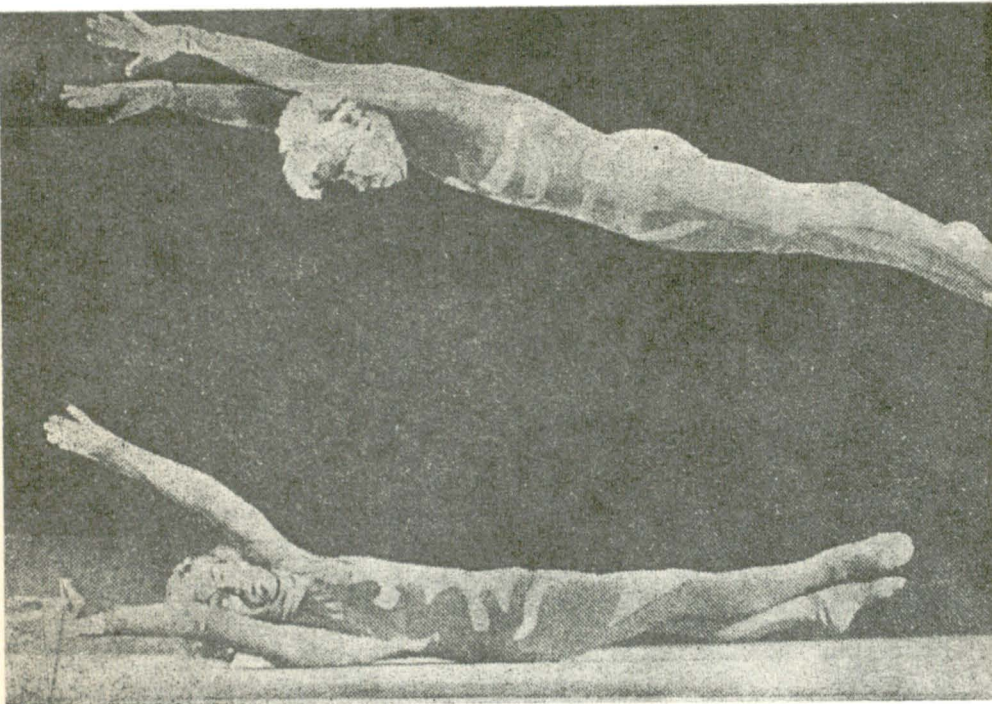
În românește de MIHAELA POPESCU LUPE

"The Body as a Medium of Expression"



Lynn Seymour

The Institute of Contemporary Arts, The Mall, SW1



NOILE BALETE SUEDEZE: Conny Borg și Ulf Gaad în « Ritournelle ».

CORPUL MUZICA ȘI ĂMĂGIRILE TEHNOLOGIEI

Mașina, așa cum a văzut-o Carlyle, este «semnul» timpurilor moderne, simbolul dominant al sensibilității cunoașterii și puterii noastre. Termenii în care ne concepem corpurile, societatea și guvernarea, reducând valorile specifice fiecăreia din aceste forme de viață la utilitățile derivate de tehnică, sînt proprii mașinii. «Oamenii au devenit mecanici în spirit și suflet, ca și în îndemînare; ei și-au pierdut încrederea în orice fel de străduință individuală și de forță nativă. Speranța și lupta lor tind nu către perfecționare intimă, ci către combinații și reglementări exterioare, către instituții, constituție, către Mecanism, de un fel sau altul. Toate eforturile, afecțiunile, opiniile lor țin de mecanism și au caracter mecanic»¹. În acest mod, mașina modifică proporția între sensurile umane, ca și între societate și natură.

Tehnologia veselă depășește vechile sloganuri de identitate ocupațională și standardurile de decor dictate de prezența mașinilor. Astfel, muzica rock, artiștii

* FRAGMENTE

¹ THOMAS CARLYLE: «Semne ale timpurilor», în *Eseuri critice și miscellanee*, Londra, Chapman and Hall Inc., 1894, vol. I, p. 476 (n.a.)

și publicul său, dizolvă sterilitatea tehnologiei într-o suită de Improvizații convulsive, scâldate în sudoare, de violență, eros, simpatie și comuniune. Rock-ul exprimă vesela simbioză a vieții și tehnologiei, care este viziunea conducătoare a unei anume lumi moderne, și — tot atât de real — propriul ei coșmar. Apariția rock-ului dezvăluie lumea ca dorință, corpul de ambianță, prins între ordine și haos, invocând comunitatea, flirtind cu autodistrugerea și dezordinile infantile . . .

Copiii Woodstock-ului sînt nesiguri de propria lor generație. Au crescut în lagărele de concentrare ale cartierelor și școlilor medii, bătîndu-și capul cu fulgii de orez și absolvirea. Li s-a cerut să iubească un ținut a cărui inimă era un cent comercial. Au fost hrăniți cu minciuni grațioase despre procentajul nașterilor, deceselor, viselor și crimelor, care nu se lipsesc de nimic, dar gravitează în jur, zgomotoase ca o sirenă de poliție. Woodstock este o replică la ipocrizia vieții nord-americane, care proclamă Adevărul — problemă politică a zilei, și vulgaritatea drept canalul grației și harul vieții. Woodstock, spunea Abbie Hoffman, a fost o încercare de a coborî omul, nu pe lună, ci pe pămînt. Eșecul era deja prezent în neloculibilul său spațiu de lansare, determinat de mișcările sale de satelit corporativ, făcînd publicitate evenimentelor americane de interes local ca unor evenimente universale. Simbolul autoamăgirii Woodstock-ului sînt elicopterele organizatorilor, rezolvînd accidente de circulație și transportînd răniții. Muiza de la Woodstock este cîntecul Vietnamului, întrebînd aceleași resurse ale tineretului și tehnologiei americane, dinamizînd acest agregat ocazional — tineretul strîns acolo — cu eforturile sale autistice de a atrage atenția lumii asupra încercărilor stîngace ale Americii de a scoate lumea din foamete, frig, extenuare, nuditate, dejecții; acestea fiind tocmai problemele de organizare ale celei mai vaste corporații temporare de divertisment din America.

Woodstock este un presentiment al tehnologiei americane devenită veselă — o rampă de lansare pentru spiritul și materia ei, nebunie corporativă înmulțită nesăbuit, ca un spațiu al dezastrului înșelînd lumea samavolnic. Doar asta? Trebuie să ignorăm pretențiile lui de a fi un *polis*, sărbătoare a nașterii vieții colective, dragostei și conducerii, sau să-l desființăm ca pe un bilci de țară tot atât de pretențios ca și plăcinta americană? Prin aceasta am depășit contradicțiile Woodstock-ului și pe cele ale vidanșorului de la Woodstock care avea un fiu în Vietnam și un altul undeva în mulțimea prezentă. Acest om avea o oarecare frumusețe a integrității care veștește orice discuție despre politica prăpastiei dintre generații.

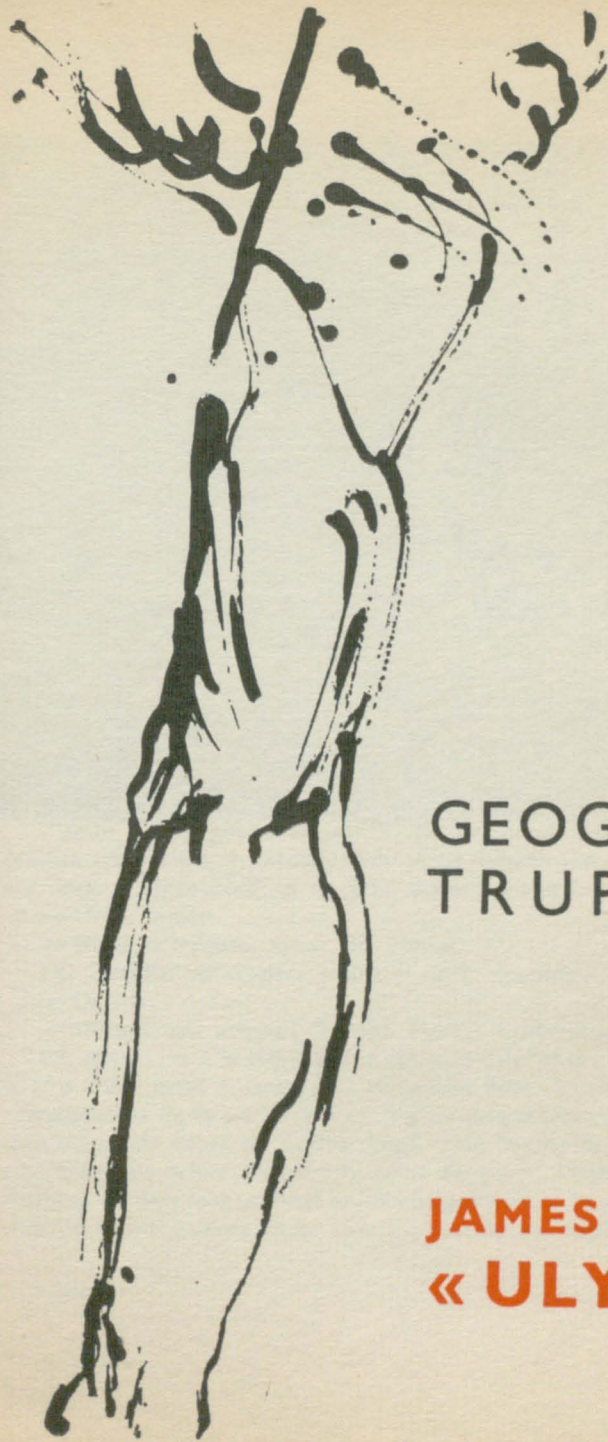
Eșecurile Woodstock-ului sînt înseși eșecurile societății a cărei imaginație tinde către soare fără o luciditate a opțiunii între bine și rău. Woodstock este un *colaj* al societății, căreia îi apare și căreia nu reușește să-i devină strălîn decît din perspectiva unei limite.

Ca resursă de transformări revoluționare, e lipsită de nerv o cultură ca a noastră, — apanajul experților, prostituată și destructoare a însuși stilului de viață ce

constituie promisiunea implicit a oricărei culturi. Și totuși, chiar într-o zonă minimală a culturii, se cuvine să căutăm sensul de transfigurare a vieții cotidiene, nu ca o urzeală de clarificat, ci drept însăși lumina naturală a omului.

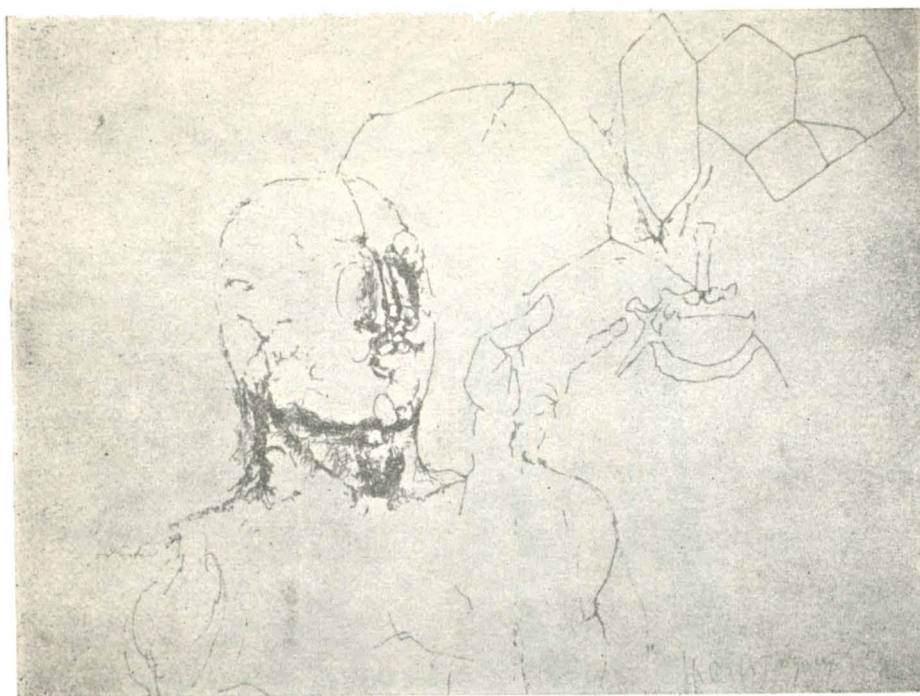
Acest potențial de transfigurare nu este cîtuși de puțin evident printre vulgaritățile și gunoaiele Woodstock-ului, sau ale lui mai '68. Dar acesta este drumul sociologiei sălbatice în lume; ea nu se poate afirma decît prin auto-ironie, cochetării nihiliste și prin însăși acea auto-violență pe care caută să o evite. Drumul său este profan fiindcă resursele sale nu sînt altele decît lumea, și oamenii luptînd pentru ameliorarea ei. Este ușor să fii sever în ce privește specificul organizatoric și promoțional al lui «rock-in » și «May-be », să le dizolvi într-o frază, să le golești în *logos* în lada cu deșeurile a modei. Într-adevăr, spontaneitatea, simpla negație și sărbătoreșcul ce constituie aceste evenimente, fac inevitabilă disoluția participării, imposibilitatea menținerii entuziasmului, destrămarea, ca la Altamont, Paris, sau în altă parte.

În românește de Cristina Corciovescu



GEOGRAFIA
TRUPULUI

JAMES JOYCE
« ULYSSES »



ULYSSES

Martin Cunningham, cel dintâi, își vîrî capul întunecat de joben în trăsura scîrțîitoare și, introducîndu-se cu îndemîinare se așeză. Dl. Power sui după el, încovoindu-și cu grijă statura înaltă.

— Urcă, Simon.

— După dumneata, spuse dl. Bloom.

Dl. Dedalus se acoperi grăbit și urcă, spunînd:

— Da, da.

— Sîntem toți acum? întrebă Martin Cunningham. Haide. Bloom.

Dl. Bloom intră în trăsura și se așeză pe locul liber. Trase portiera după el și o trînti iarăși și iarăși pînă se închise bine. Își petrecu un braț prin rezemătoarea de la portieră și privi grav prin fereastra deschisă a trăsorii spre obloanele lăsate ale bulevardului. Unul împins într-o parte; o bătrînă care trage cu ochiul. Nasul alb turtit de geam. Mulțumind cerului că a trecut și de data asta pe lîngă ea. Nemaipomenit ce le interesează un cadavru. Ce se mai bucură să ne vadă cum ne ducem după ce le-am dat atîta

* Fragment

bătăie de cap cînd am venit. S-ar zice că le și priește treaba asta. Șușoteli prin colțuri. Pe furiș prin tîrlici ici și colo de frică să nu ne trezească. Și pe urmă gata să-l pregătească. Să-l întindă la vedere. Molly și cu dna. Fleming să facă patul. Trage-l mai spre partea ta. Giulgiul nostru de-o ființă. Nici nu știi cine mai pune mîna pe tine odată ce-ai murit. Îmbăierea și lăierea. Cred că-i taie și unghiile și-l mai și tund. Mai păstrează cîte puțin și-n cîte un plic. Mai cresc chiar și după. Necurată treabă.

Așteptau cu toții. Nici o vorbă. Încarcă probabil coroanele. M-am așezat pe ceva tare. Aha, săpunul din buzunarul de la spate. Mai bine să-l scot de-acolo. S-aștept momentul.

Așteptau cu toții. Pe urmă se auziră roți din față scîrțîind; apoi mai aproape; apoi copitele cailor. O zmcitură. Trăsura lor începu să se miște, scîrțîind, legănîndu-se. Alte copite și roți scîrțîind porniră din spate. Obloanele bulevardului trecură și cu ele și numărul nouă cu ciocanul de la ușă în crepul lui, ușa întredeschisă. La pas.

Așteptau mai departe, cu genunchii scuturîndu-li-se, pînă ce ocoliră colțul, intrînd acum pe lîngă șinele tramvaiului. Calea Tritonville. Mai repede. Roțile huruiau lunecînd peste pietrele pavajului și geamurile șuie tremurau huruind în ramele portierelor.

— Pe ce drum ne duce ? întrebă dl. Power cînd spre o fereastră cînd spre alta.

— Irishtown, spuse Martin Cunningham. Ringsend. Strada Brunswick. Dl. Dedalus aprobă din cap, privind afară.

— E-un obicei frumos, bătrînesc, spuse. Îmi pare bine să văd că nu s-a stins de tot.

Urmăriră cu toții o vreme prin ferestrele lor șepcile și pălăriile ridîcîndu-se de pe capetele trecătorilor. Respect. Trăsura se abătu de la șina tramvaiului pe drumul mai lin de pe lîngă Watery Lane. Dl. Bloom cu ochii atenți observă un tînăr svelt, în vestmîte de doliu, cu o pălărie cu boruri largi.

— Uite-un prieten de-al dumitale care trece pe lîngă noi. Dedalus, spuse el.

— Cine era ?

— Fiul și urmașul dumitale.

— Unde e ? spuse dl. Dedalus, întinzîndu-se peste banchetă.

Trăsura trecînd pe lîngă țevile scoase la vedere și grămezile de pămînt de la șoseaua spintecată prin fața caselor de raport, se smuci pe după colț și, revenind la linia tramvaiului, lunecă mai departe cu zgomot pe roțile ei gureșe. Dl. Dedalus se lăsă la loc pe banchetă, spunînd :

— Era și prăpăditul ăla de Mulligan cu el ? *Fidus Achates* al lui ?

— Nu, spuse dl. Bloom. Era singur.

— Se duce la mătuşa Sally, mi-nchipui, spuse dl. Dedalus, banda Goulding, beţivul ăla de contabil în mizerie şi Crissie, căcăreaza lui păpicu', copilul minune care ştie ea mai bine cine-i taică-su.

Dl. Bloom surise fără veselie spre Ringsend. Fraţii Wallace, fabrică de butelii, Podul Dodder.

Richie Goulding şi servieta lui juridică, Goulding, Collis şi Ward îi zice el firmei. Glumele lui încep să se cam învechească. A fost o figură. Cum a mai dansat atunci duminica dimineaţa pe strada Stamer cu Ignatius Gallaher, şi cu două pălării de-ale proprietăresei prinse cu ace în păr. Toată noaptea o ducea-ntr-un chef. Începe să se resimtă acum: durerea asta de şale, tare mi-e frică. Nevastă-sa-l grijeşte cu fierul de călcat pe spinare. Şi-nchipuie c-o să se lecuiască cu pilule. Astea nu-s decît gogoloaşe de piine uscată. Le-aduc profituri cam de vreo şase sute la sută.

— S-a înhăitat cu-o droaie de căzături, mîrîia dl. Dedalus. Mulligan asta e, oricum l-ai lua, un pungaş fără nimic sfînt, un păcătos cu privire furişă. Are o reputaţie, să-i fie de cap în tot Dublinul. Dar cu ajutorul lui Dumnezeu şi a sfînteii sale Maici am să m-apuc să-i scriu o scrisoare într-una din zilele astea maică-si sau mătuşă-si sau ce-o fi, care s-o facă să caşte ochii cît cepele. Îi vin eu de hac, vă rog să mă credeţi —

Îşi ridică glasul peste hurele roţilor.

— Nu-l las eu pe neisprăvitul de nepotu-său să-mi ducă de ripă băiatul. Fiul unui prăpădit de teighetar. Vindea luminări la vărul-meu, Peter Paul M'Swiney. Nu, domnule.

Tăcu. Dl. Bloom privea de la mustaţa sa minioasă la chipul blind al dlui Power şi la ochii şi barba lui Martin Cunningham, care tremurau pline de de gravitate. Un tip politicos, deprins să-i meargă toate pe voie. Se umflă-n pene cu fiu-său. Are şi dreptate. Are cui să treacă schimbul. Dacă ar fi trăit micuţul Rudy. Să-l fi văzut cum se face mare. Să-i aud glasul prin casă. La plimbare pe lîngă Molly în costumaş Eton. Băiatul meu. Eu oglindindu-mă în ochii lui. Ciudat simţămînt ar mai fi fost. De la mine. O şansă măcar. Trebuie să fi fost în dimineaţa aceea la terasa Raymond cînd ea stătea la fereastră, şi se uita la ăia doi cîini cum o făceau pe lîngă zidul lui Lasă-te-de-rele. Şi poliţaiul care rînjea în sus spre noi. Era în capodul crem sfîşiat pe care nu l-a mai cîrpit. Hai şi noi, Poldy. Doamne, mor dacă nu fac şi eu așa. Cum mai începe viaţa.

Atunci a rămas grea. A trebuit să refuze concertul la Greystones. Băiatul meu în pîntecul ei. Aş fi putut să-l ajut să intre în viaţă. Aş fi putut. Să-l fac să meargă pe picioarele lui. Să-l învăţ şi nemţeşte.

— Am întîrziat? întrebă dl. Power.

— Zece minute, spuse Martin Cunningham, uitîndu-se la ceas.

Molly. Milly. Același lucru mai diluat. Înjurăturile ei de motan în călduri. Ho, zei zemoși !

Și totuși, e-o fetiță delicioasă. Acuma ajunge și ea o femeie. Mullingar. Dragă păpicule. Tinerețea studiosă. Da, da; dar și o femeie pe cinste. Viața. Viața.

Trăsura se balansa înainte și înapoi, și ei patru își legănau trupurile după ea.

— Corny ar fi putut să ne dea și nouă o căruță mai comodă, spuse dl. Power.

— Ar fi putut, spuse dl. Dedalus, dacă nu s-ar uita așa cruciș că nu mai știe nici el ce face. Mă-nțelegi ?

Își închise ochiul stîng. Martin Cunningham începu să măture cu palma niște fărîmituri uscate de sub coapsele sale.

— Ce mai e și asta, spuse, pentru numele lui Dumnezeu ? Fărîmituri de pîine ?

— S-ar zice c-au fost unii care-au făcut un picnic aici de curînd, spuse dl. Power.

Cu toții își ridicară coapsele, una după alta, privind cu dezaprobare pielea mucigăită fără bumbi a banchetei. Dl. Dedalus, strîmbînd din nas, privi încruntat sub el și spuse :

— Sau mă-nșel eu foarte tare. Tu ce spui, Martin ?

— Și mie mi s-a părut, spuse Martin Cunningham.

Dl. Bloom își lăsă coapsa la loc pe banchetă. Îmi pare bine c-am făcut baie. Îmi simt picioarele curate de tot. Dar doamna Fleming putea să-mi fi cîrpit ciorapii ăștia mai ca lumea.

Dl. Dedalus oftă cu resemnare.

— În fond, spuse, e lucrul cel mai natural din lume.

— Tom Kernan a venit ? Întrebă Martin Cunningham, răsucindu-și încetîșor vîrful bărbii.

— Da, răspunse dl. Bloom. E în urmă cu Ned Lambert și Hynes.

— Și e chiar și Corny Kelleher ? Întrebă dl. Power.

— Vine la cimitir, spuse Martin Cunningham.

— L-am văzut pe M'Coy azi dimineață, spuse dl. Bloom. Zicea c-are să-ncerce să vină.

Trăsura se opri deodată.

— Ce s-a întîmplat ?

— Ne-am oprit.

— Unde sîntem ?

Dl. Bloom își scoase capul pe fereastră.

— Canalul cel mare, spuse.

Uzina de gaz. Tusea măgărească cic-ar vindeca-o. Tot e ceva că Milly n-a avut-o nicioată. Săracii copii ! Se cocoșează de tot, negri și vineți la față, și cu convulsii. De-a dreptul o rușine. Dacă stai și te gîndești a scăpat ușor cu bolile. Numai pojar. Ceai din semințe de in. Scarlatină, gripă epidemică. Liste de înscriere pentru moarte. Nu scăpați șansa asta. Un cămin de cîini pe-aici. Săracul Athos. Poartă-te bine cu Athos, Leopold, asta-i dorința mea de pe urmă. Facă-se voia ta. Îi ascultăm pînă în mormînt. O zmîngălitură pe patul de moarte. A pus-o la inimă, a tînjit așa. Un animal liniștit de tot. Cîinii bătrînilor așa sînt de obicei.

O picătură de ploaie îl scuipă peste pălărie. Se trase îndărăt și văzu picăturile ploii stropind instantaneu lespezile cenușii. Fiecare separate. Curios. Ca printr-o sită. Mă gîndeam eu c-are să. Îmi scîrțiau ghetele, acumă mi-aduc aminte.

— Se schimbă vremea, spuse încet.

— Păcat că n-a rămas frumos, spuse Martin Cunningham.

— Era nevoie pentru pămînt, spuse dl. Power. Dar uite că iese iar soarele.

Dl. Dedalus, încruntîndu-se prin ochelari către soarele voalat, zvîrli un blestem mut către cer.

— Schimbător ca un dos de copil, spuse.

— Am pornit iar.

Trăsura își rotea iarăși roțile înțepenite și trupurile lor se legănau lin. Martin Cunningham își răsucea mai grăbit vîrfurile bărbii.

— Tom Kernan a fost imens astă noapte, spuse. Și Paddy Leonard care-l lua în serios.

— O, ia imită-ni-l puțin, Martin, spuse dl. Power însuflețindu-se. Stai nițel să-l auzi, Simon, despre Ben Dollard cînd cîntă *Băiatul din Irlanda*.

— Imens, spuse Martin Cunningham, deodată pompos. *Felul cum cîntă el balada asta simplă, Martin, e redarea cea mai incisivă pe care-am auzit-o, în toată experiența mea de o viață.*

— Incisivă, spuse dl. Power rîzînd. Se pierde tot cînd spune asta. Și aranjamentele retrospective.

— Ai citit discursul lui Dan Dawson ? întrebă Marin Cunningham.

— Chiar că nu l-am citit, spuse dl. Dedalus. Unde e ?

— În ziarul de azi dimineață.

Dl. Bloom scoase ziarul din buzunarul de la piept. Trebuie să-i schimb și ei cartea aceea.

— Nu, nu, spuse repede dl. Dedalus. Mai târziu, te rog.

Privirea dlui Bloom aluneca în jos pe coloana dinspre margine a ziarului, cercetînd anunțurile mortuare. Callan, Coleman, Dignam, Fawcett, Lowry, Naumann, Peake, care Peake o fi ăsta ? o fi tipul de la Crosby și

Alleyne ? nu, Sexton, Urbright. Litere de cerneală repede decolorându-se pe hîrtia de ziar zdrențuită, sfîșiată. Mulțumiri Micuței Floricele. Îi simțim dureros lipsa. Spre inexprimabila durere a lui. În vîrstă de 88 de ani după o lungă și chinuitoare boală. Pomenirea de o lună. Quinlan. De al cărui suflet Blîndul Isus să aibă milă.

A trecut o lună de cînd bunul Henry și-a luat zborul

Înspre slăvi, către sălașul său ceresc

Și toți cei scumpi lui îl plîng și îl jelesc

Și c-au să-l reîntîlnească acolo sus nădăduiesc.

Am desfăcut eu plicul ? Da. Și unde am pus scrisoarea după ce-am citit-o în baie ? Își pipăi buzunarul de la vestă. E-aici, în regulă. Scumpul Henry și-a luat zborul. Pînă nu-mi pierde de tot răbdarea.

Școala publică. Șantierelor Meade. Stația de trăsuri. Numai două acum. Bălăbănindu-se. Pline, n-ar mai fi. Mai mult os decît carne. Cealaltă tropăie și ea pe-aici cu un client. Acum o oră treceam pe aici. Vizitii își ridicară pălăriile.

Un om din cei tocmiți să schimbe macazul își îndreaptă deodată spinarea lîngă un stîlp de tramvai în fața ferestrei dlui Bloom. N-ar putea să inventeze și ei ceva automat, așa ca roata, de la sine mai simplu ? Da, dar atunci omul ăsta și-ar pierde slujba. Da, dar și atunci un alt om ar căpăta o slujbă născocind invenția asta ?

Sala de concerte Antient. Pe aici nu-i nici o mișcare. Un bărbat în costum bej cu o bandă de crep pe braț. Așa nu-i o jale prea mare. Doliu pe sfert. Rude prin alianță, poate.

Trecură de Saint-Mark — mohorîită catedrală; apoi pe sub podul de cale ferată, prin fața teatrului Reginei; în tăcere. Afișe. Eugene Stratton Dna. Bandman Palmer. M-aș putea duce diseară să văd *Leah*, eventual. Spun și eu. Sau *Lily of Killarney*. Trupa de Operă a lui Elster Grimes. Mare schimbare mare. Afișe proaspete, țipătoare, pentru săptămîna viitoare. *Distracție la Bristol*. Martin Cunningham ar putea aranja un bilet la Gaiety. Trebuie să-i ofer un pahar două. Tante pe tante.

El vine după masă. Cîntecele ei.

La Plasto. Bustul cu fîntînă în memoria lui Sir Philip Crampton. Cine-a mai fost și ăsta ?

— Ce mai faci ? spuse Martin Cunningham, ridicîndu-și palma spre frunte ca salut.

— Nu ne vede, spuse dl. Power. Ba da, ne vede. Ce mai faci ?

— Cine ? întrebă dl. Dedalus.

— Marele Boylan, spuse dl. Power. Își scoate cîrlionții la aer.

Tocmai cînd mă gîndeam.

DI. Dedalus se aplecă peste banchetă să salute. Din ușa de la Malul Roșu, discul alb al unei pălării de paie fulgeră un răspuns; trecură.

DI. Bloom își inspecta unghiile de la mîna stîngă, apoi pe cele de la mîna dreapă. Unghiile, da. E ceva mai breaz la el decît la cei pe care-i vede ea. Fascinație. Omul cel mai josnic din tot Dublinul. Asta-l și ține în viață. Ele simt cîte o dată ce-i de capul cîte unuia. Instinctul. Dar un tip ca ăsta. Unghiile mele. Mă uit și eu la ele: frumos tăiate. Și după asta: doar să stai să te gîndești. Trupul se cam înmoaie. Așa ceva pot să observ pentru că-mi-aduc aminte. Care o fi cauza. Mi-nchipui că pielea nu se mai poate strînge deajuns de repede cînd s-a topit carnea. Însă forma rămîne. Forma mai rămîne încă. Umerii. Șoldurile. Durdulie. În noaptea balului îmbrăcîndu-se. Mătasa prinsă între bucle din spate.

Își strînse mîinile între genunchi și, mulțumit, își lăsă privirea absentă să treacă peste fețele lor.

DI. Power întrebă:

— Cum merge turneul de concerte, Bloom?

— O, foarte bine, spuse dl. Bloom. Aud numai despre perspective grozave. E o idee bună, știi...

— Te duci și dumneata?

— Eu nu, spuse dl. Bloom. Chestia e că eu trebuie să mă duc în comitatul Clare pentru niște treburi personale. Înțelegi, ideea lor e să facă un turneu prin orașele mari. Ce pierzi într-unul poți să scoți la loc în altul.

— Tocmai, spuse Martin Cunningham. Mary Anderson face și ea tot așa acum.

— Ai artiști buni?

— Louis Werner organizează turneul, spuse dl. Bloom. A, da, o să-i avem pe cei mai de soi. J. C. Doyle și John MacCormack sper, și alții. Cei mai buni, de fapt.

— Și Madame, spune dl. Power surîzînd. La urmă dar nu cea din urmă.

DI. Bloom își despărți palmele într-un gest de politețe molatecă și apoi și le încrucișă iarăși. Smith O'Brien. Cineva a lăsat un buchețel de flori aici. O femeie. Trebuie să fie ziua morții lui. Pentru la mulți ani. Trăsura rotindu-se pe lîngă statuia lui Farrell le uni fără zgomot genunchii inerti.

Ghee; un bătrîn în vestimente decolorate la un colț de stradă își întindea marfa, cu gura căscîndu-i-se: ghee.

— Patru șirete de ghetе la penny.

Măntreb de ce l-or fi radiat. Și-avea biroul în strada Hume. Aceeși casă ca și numele de fată al lui Molly. Tweedy, procuror regal pentru Waterford. Jobenul ăla îl are de atunci. Relicve din străvechea bună stare. Și e și în doliu. Teribilă degringoladă, săracul de el! Toată lumea dă cu piciorul în el. O'Callaghan redus la ultima expresie.

Și *Madame*. Unsprezece și douăzeci. S-a sculat. Dna. Fleming vine azi să facă curat. Își face părul, și fredonează: *voglio e non vorrei*. Și se uită la virful buclilor să vadă dacă se desfac. *Mi trema un poco il*. Ce frumos îi sună vocea pe tre; plîngăreată. O-mpunsătură. O păsărică. E-un cuvînt ca păsărica tocmai potrivit pentru asta.

Ochii îi alunecară ușor peste fața simpatică a dlui Power. Începe să-n-cărunțească la urechi. *Madame*: și surîdea. I-am zîmbit și eu. Cu zîmbetu-ajungi departe. Poate e numai politețea. Drăguț. Cine știe dac-o fi adevărat cu femeia aia pe care-o întreține? Nu-i deloc plăcut pentru nevastă. Dar cică, cine-mi spunea, nu e nimica între ei. Poți să-ți închipui că așa ceva s-ar termina repede. Da, Crofton era care l-a întîlnit într-o seară cînd se ducea să-i ducă o friptură în pachet. Asta era? La bar la Jury. Sau parcă la Moira?

Trecură pe lîngă silueta înfășurată în mantie uriașă a Eliberatorului. Martin Cunningham îl înghionti pe dl. Power.

— Din tribul lui Reuben, îi spuse.

Un bărbat înalt, cu barbă neagră, încovoiat asupra unui baston, șchio-pătînd pe după colț la *Elefantul*, lui Elvery, le arătă o mîna curbată, cu palma deschisă sprijinită de șira spinării.

— În toată frumusețea-i feciorelnică, spuse dl. Power.

Dl. Dedalus privi după silueta care se depărta șonticăind și spuse cu blîndețe:

— Frînge-ți-ar dracu' belciugu' din spinare!

Dl. Power cocoșîndu-se tot de rîs, își adumbri fața în dreptul ferestrei cînd trăsura trecu pe lîngă statuia lui Gray.

— Toți am trecut prin asta, spuse îngăduitor Martin Cunningham.

Ochii lui întîlniră ochii dlui Bloom. Își mîngîie barba, adăugînd:

— De, aproape toți.

Dl. Bloom începu să vorbească întorcîndu-se cu o însuflețire bruscă spre chipurile celorlalți.

— E una bună de tot care circulă acuma despre Reuben și fiul.

— Aia cu barcagiul? întrebă dl. Power.

— Da. Nu-i grozav de bună?

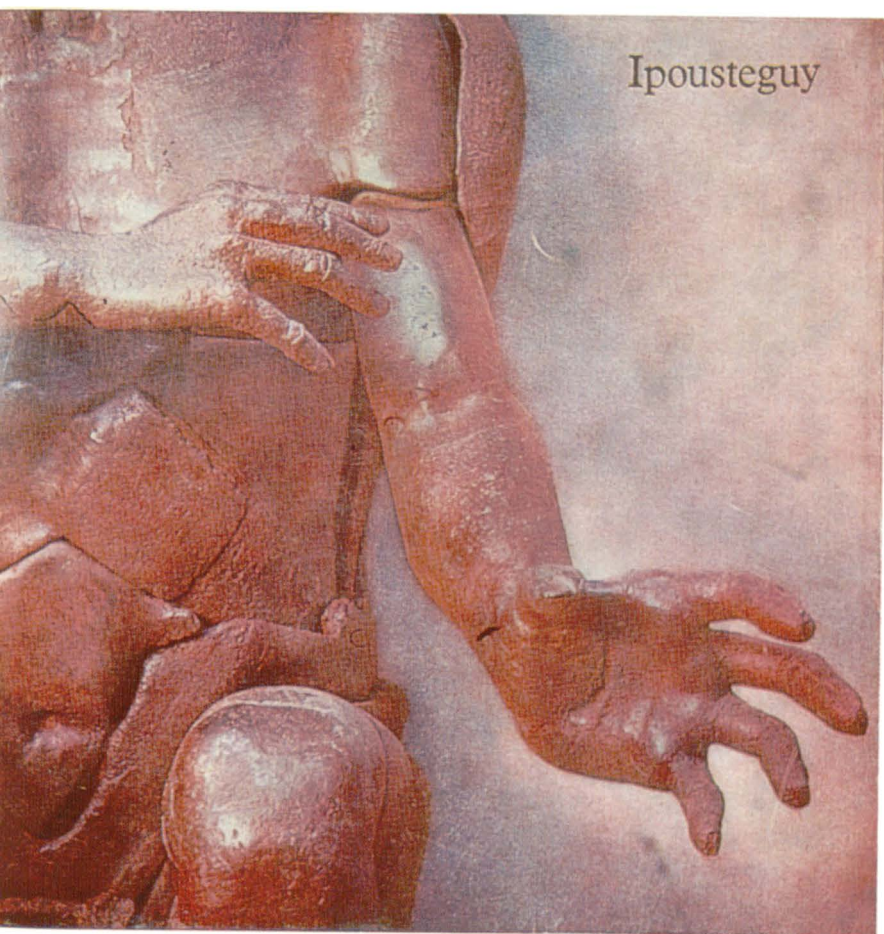
— Care-i asta? întrebă dl. Dedalus. Eu n-am auzit-o.

— Era amestecată o fată, începu dl. Bloom, și el s-a decis să-l trimită pe insula Man să-l pună la adăpost dar cînd erau amîndoi. . .

— Ce, ce? întrebă dl. Dedalus. Prăpăditul ăla de tinerel care nu-i bun de nimica?

— Da, spuse dl. Bloom. Erau amîndoi în drum spre vapor și numai ce-l vezi că gata-gata să se înece. . .

— Să-l înece pe Barabas! strigă dl. Dedalus. Dar-ar Dumnezeu s-o fi făcut!



IPOUSTEGUY

JEAN IPOUSTÉGUY

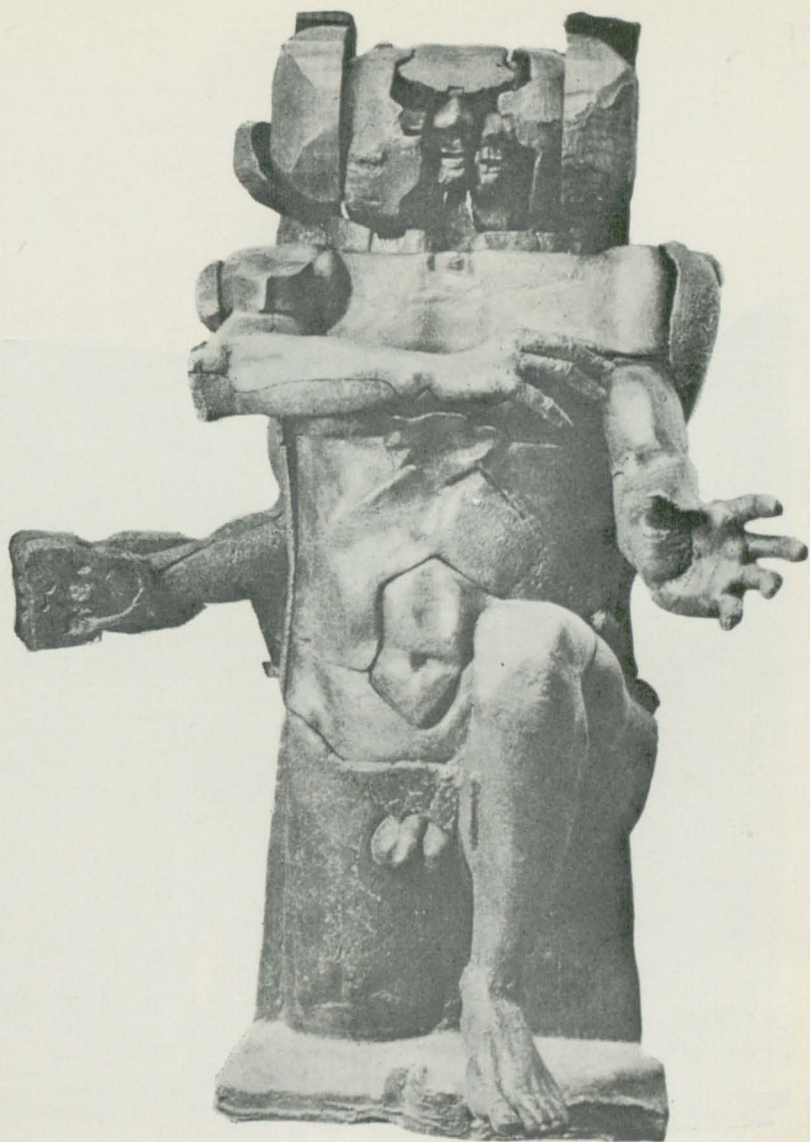
ECBATANA – bronz

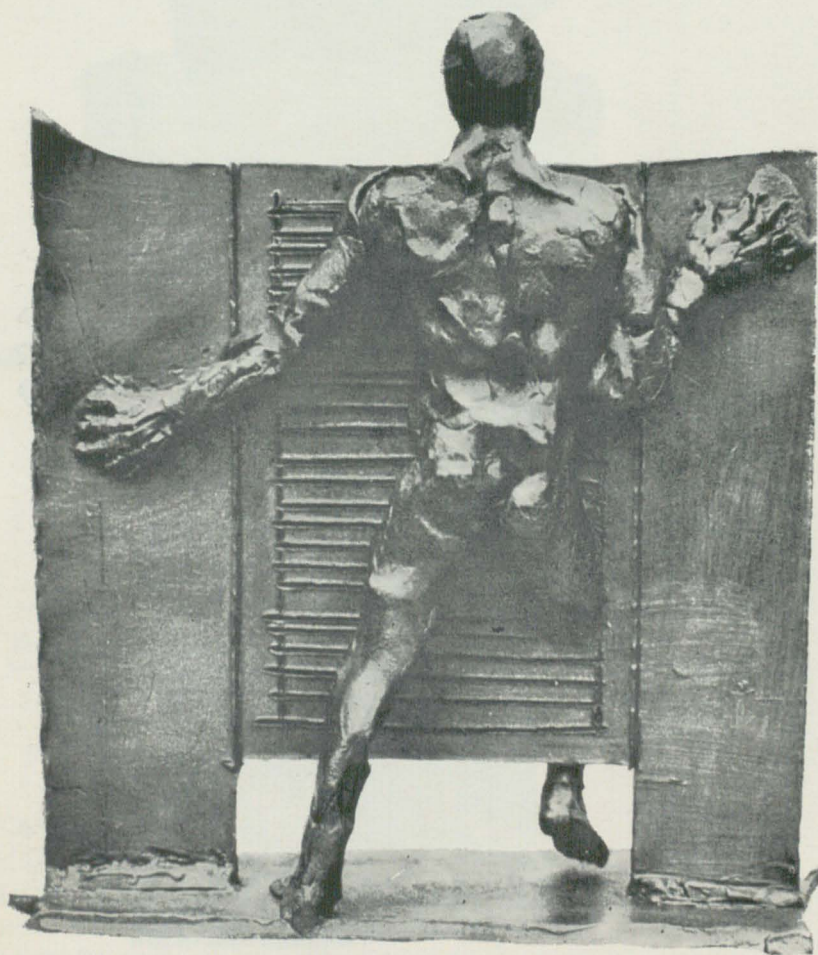
OMUL DESCHIZÎND POARTA – bronz

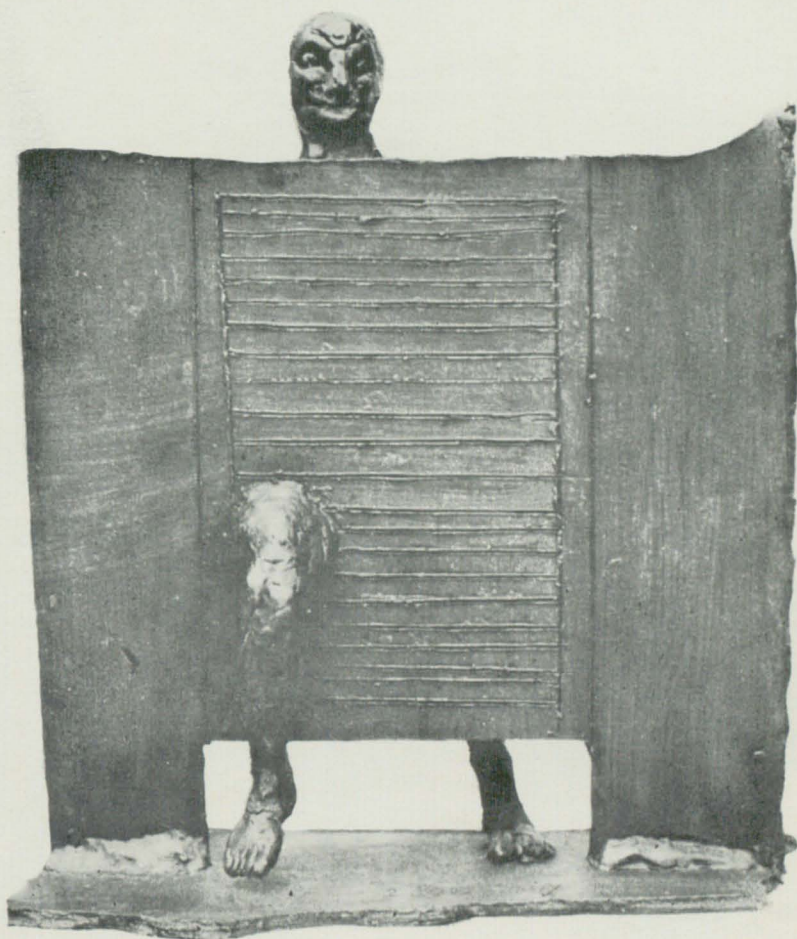
FEMEIE ÎN BAIE – bronz

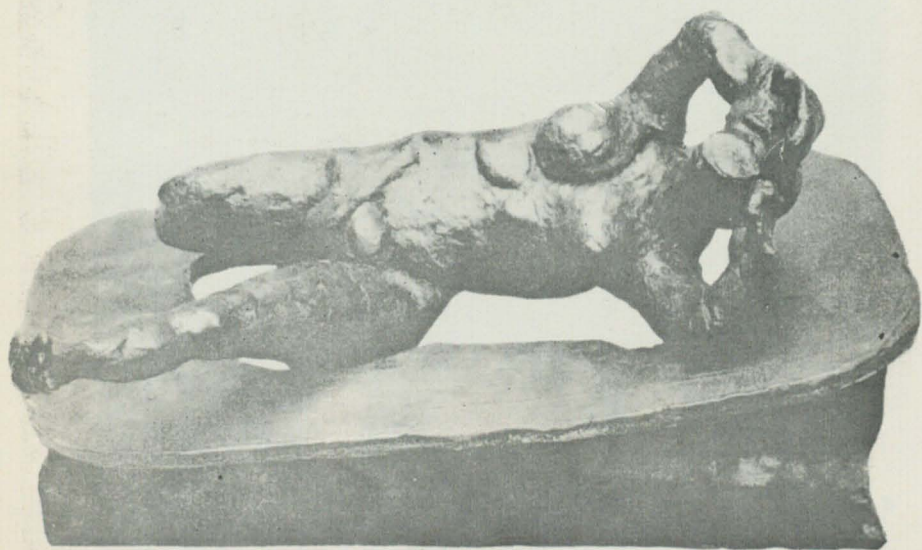
OMUL DESCHIZÎND POARTA – marmoră

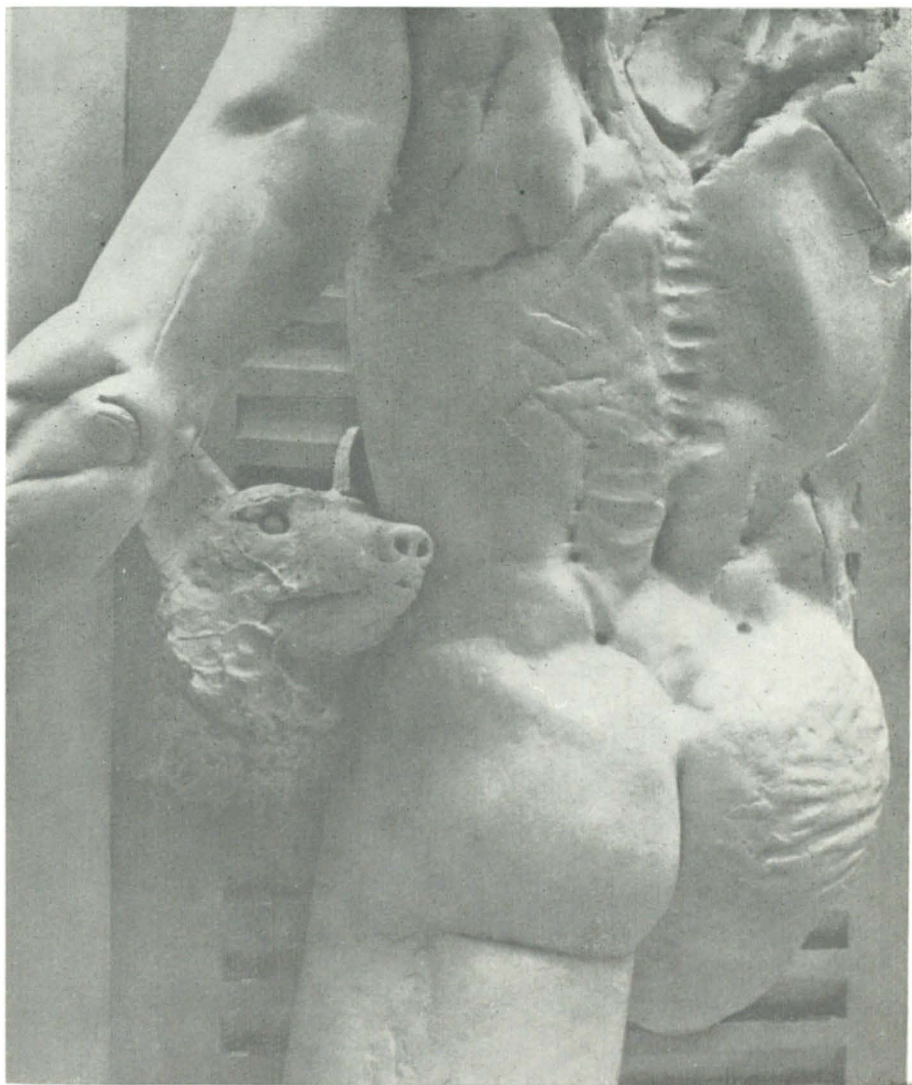
FEMEIE ÎN BAIE – bronz polizat, fragment

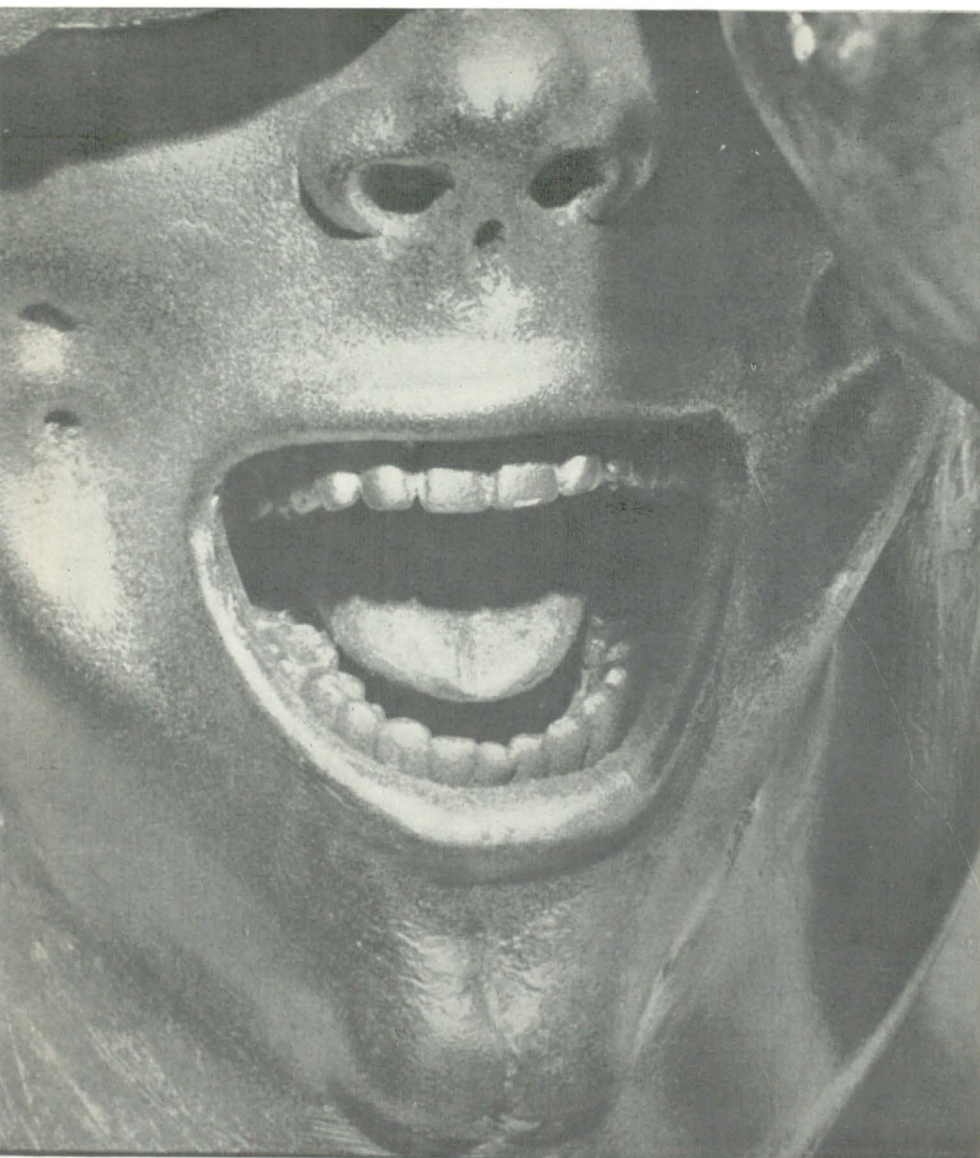












Dl. Power scoase un rîs prelung prin nările-i umbrite.

— Nu, spuse dl. Bloom, fiu-su chiar el . . .

Martin Cunningham îi tăie vorba cu bruschetă.

— Reuben J. și cu fiu-su o luaseră pe jos pe chei să se îmbarce pe vaporul de insula Man și netrebnicul ăla, tînărul, a țîșnit dintr-odată de lîngă el și hopa peste zid drept în Liffey.

— Ce Dumnezeu ! exclamă dl. Dedalus speriat. Doar n-a murit ?

— Ce murit ! strigă Martin Cunningham. Asta nu moare așa ! Era un barcagiu pe-acolo care a pus mîna pe o prăjină și l-a pescuit de fundul nădragilor și i l-a dat plocon lui taică-su pe chei. Mai mult mort decît viu. Se strînsese jumătate de oraș.

— Da, spuse dl. Bloom. Da' partea mai nostimă e că . . .

— Și Rueben J. spuse Martin Cunningham, i-a dat barcagiului un florin că i-a salvat viața lui fiu-su.

Un suspin înăbușit porni de sub mîna dlui Power.

— I-a dat, i-a dat, afirmă Martin Cunningham. Ca un erou. Un florin de argint.

— Nu-i grozavă ? spuse dl. Bloom animat.

— Un șiling și opt pence prea mult, spuse dl. Dedalus uscat.

Rîsul stăpînit al dlui Power răbufni înăbușit în trăsura.

Coloana lui Nelson.

— Opt prune la un penny ! Opt la un penny !

— Ar trebui să părem mai gravi ceva, spuse Martin Cunningham
Dl. Dedalus oftă.

— Și uite, chiar, spuse, Paddy săracul de el nu ne-ar lua în nume de rău că mai rîdem și noi. Și lui îi plăcea să spună cîte una bună.

— Să mă ierte Dumnezeu ! spuse dl. Power, ștergîndu-și ochii umezi cu degetele. Săracu' Paddy ! Nu mi-aș fi închipuit acum o săptămînă cînd l-am văzut ultima oară și era bine sănătos ca de obicei c-am să merg acum a cu trăsura după el așa. S-a dus de la noi.

— Omulețul cel mai cum se cade pe care puteai să-l găsești, spuse dl. Dedalus. S-a dus chiar pe neașteptate.

— Un atac, spuse Martin Cunningham. Inima.

Se lovi trist cu degetele peste piept.

Fața congestionată: roșie ca focul. Prea mult trăgea la măsea. Leac pentru nasul roșu. Bea ca nebunul pînă nu mai știa ce-i cu el. O grămadă de bani a aruncat să și-l roșească așa.

Dl. Power privea cu o îngrijorare plină de tristețe casele care alunecau pe lîngă ei.

— A murit subit, săracul de el, spuse.

— Cea mai frumoasă moarte, spuse dl. Bloom.

Ochii lor mari deschiși îl priviră.

— Fără suferințe, spuse. O clipă doar și gata. Ca și cum ai muri în somn. Nimeni nu spuse nimic.

Partea moartă a străzii asta. Afaceri stătute ziua, agenți imobiliari, un hotel cu regim de temperanță, mersul trenurilor, o școală profesională, Gill, clubul catolicilor, asociația pentru calificarea orbilor. De ce? Un motiv tot este. Soare sau vânt. Și încă și noaptea. Toți laolaltă. Sub patronajul răposatului părinte Matthew. Piatra de temelie pentru Parnell. Atac. Inima.

Cai albi cu penaj alb coborât peste frunte se iviră pe după colțul Rotondei, în galop. Un cosciug mititel le lunecă, iute ca fulgerul prin față. Grabă mare la înmormîntare. O trăsură în doliu. Necăsătorit. Negru pentru însurați. Pipit pentru necăsătorit. Lugubru pentru călugru.

— Trist, spuse Martin Cunningham. Un copil.

O față de pitic, liliachie și ridată cum era fața micuțului Ruby. Trup de pitic, moale ca chitul, într-o ladă de brad înălbită. În mormîntarea o plătește societatea de ajutorare. Un penny pe săptămînă pentru un cot de iarbă verde. Al nostru. Mic. Nenorocitul. Pruncul. Nemaîînsemnînd nimica. Greșeală a naturii. Dacă-i sănătos îi vine de la maică-sa. Dacă nu, bărbatul. Mai mult noroc data viitoare.

— Sărăcuțul de el, spuse dl. Dedalus. A scăpat ieftin.

Trăsura urca mai încet panta spre piața Rutland. Îi clănțăne-n oase. Peste pavaje. Un sărăntoc, doar atîta-i. Al nimănu.

— În miezul vieții, spuse Martin Cunningham.

— Însă cel mai rău și mai rău, spuse dl. Power, este ăla care-și ia singur viața.

Martin Cunningham își scoase cu gest brusc ceasul, tuși și îl puse la loc.

— Cea mai mare rușine pe care o poți avea în familie, adăugă dl. Power.

— O clipă de nebuние, sigur că da, spuse hotărît Martin Cunningham. Trebuie să vedem lucrurile cu îngăduință.

— Se zice că cine face asta e un laș, spuse dl. Dedalus.

— Nu nouă ne e dat să judecăm, spuse Martin Cunningham.

Dl. Bloom, gata să spună ceva, își închise buzele la loc. Ochii mari ai lui Martin Cunningham. Privind acum într-o parte. E un om simpatic, el. Inteligent. Seamănă cu fața lui Shakespeare. Întotdeauna are un cuvînt bun de spus. Lumea n-are milă de unul ca ăsta sau de-unul care omoară copii. Le refuză îngropăciunea creștinească. Pe vremuri le înfingeau o prăjină de lemn prin inimă, așa în groapă. Ca și cum nu le-ar fi fost frîntă oricum. Și totuși uneori se căiesc, prea tîrziu. Găsit în fundul gîrlei agățat de ierburi. Și se uita la mine. Și bețiva aia îngrozitoare de nevastă-sa. I-a aranjat

casa, odată și încă odată și pe urmă ea care-i amaneta mobilele aproape în fiecare sîmbătă. L-a făcut să ducă o viață de cîine. Ar fi înmuiat și o piatră așa ceva. Și luni dimineța o lua de la capăt. Cu umărul în roată, ca Sisif. Doamne, ce cap trebuie să fi făcut ea în noaptea aia. Dedalus mi-a spus că el era acolo. Beat cui și se învîrtea pe-acolo peste tot împungînd cu umbrela lui Martin.

Și zic c-ași fi giuvaerul din Asia,
Din Asia,
Ca o gheșă —

Nu mi se uită în ochi. El știe. Îl clănțane oasele.

După amiaza aceea la anchetă. Sticlucă cu etichetă roșie pe masă. Camera de hotel cu gravurile de vînătoare. Înghesuită. Lumina soarelui prin crăpăturile obloanelor. Urechile coronerului, mari și păroase. Ghetele care au stat mărturie. La început a crezut c-ar fi fost adormit. Pe urmă s-au văzut ca niște dungi galbene pe toată fața lui. Alunecase jos din pat, la picioare. Verdictul: o doză prea mare. Moarte accidentală. Scrisoarea. Pentru fiul meu Leopold.

Nu mai simți nici o suferință. Nu te mai trezești. Al nimănui de-acuma.

Trăsura zdrăngănea grăbită pe strada Blessington. Peste pietrele caldarîmului.

— I-am dat drumul bine, acuma, așa zic și eu, spuse Martin Cunningham.

— Să dea Dumnezeu să nu ne răstoarne pe drum, spuse dl. Power.

— Sper că nu, spuse Martin Cunningham. E o alergare foarte importantă mîine în Germania. Premiul Gordon Benett.

— Că bine zici, spuse dl. Dedalus. Are să merite s-o vedem, chiar.

Cînd intrară în strada Berkeley, o catirincă aproape de havuz înaltă asupra-le și după ei un cîntec huruitor și legănat, de circiumă. L-a văzut cineva pe aici pe Kelly? *Kapa*, e doi de *I*, *i grec*. Marșul funebru din *Saul*. E la fel de rău și el ca bătrînul Antonio. M-a lăsat de capul meu, oh. *Pirouette* ! Și *Mater Misericordiae*. Strada Eccles. Casa mea acolo, mai jos. Mare casă. Ospiciul pentru incurabili mai încolo. Foarte încurajator. Sanatoriul Maica Domnului pentru muribunzi. Și morga la-ndemînă, dedesubt. Unde a murit bătrîna doamnă O'Riordan. Groaznic arată femeile. Ceașca din care mîncea și cum se freca la gură cu lingura. Pe urmă paravanul în jurul patului ca să moară. Drăguț studentul de atunci care mi-a pansat mușcătura de albină. S-a mutat dincolo la maternitate, cică. De la o extremă la cealaltă.

Trăsura galopa pe după un colț; se opri.

— Acuma ce s-a mai întîmplat iar?

Un șirag împărțit în două, de vite însemnate cu fierul roșu, trecu pe sub ferestrele lor, mugind, tîrșiindu-și copitele, încolăcindu-și încet cozile

pe după crupele osoase și noroioase. Dincolo și printre ele se-nvălmășeau niște oi, behăind de spaimă.

— Emigranți, spuse dl. Power.

— Huuuh, striga glasul celui care le mîna, cu biciul plescăindu-le pe crupe. Huuuh ! leșiți de-acolo.

Joi, sigur. Mîine e zi de tăiere. Vite tinere. Cuffe le vindea cam cu 27 de lire bucata. Pentru Liverpool probabil. Roastbeef pentru bătrîna Anglie. Le cumpără pe cele mai de soi. Și pe urmă al cincilea sfert se pierde : toată partea brută, pielea, părul, coarnele. Într-un an se face ceva. Comerț cu carne moartă. Subproduse de abator pentru tăbăcării, săpun, margarină. Mă întreb dacă mai merge chestia să-ți procuri direct carnea de la tren, la Clonsilla.

Trăsura înainta prin înghesuală.

— Nu înțeleg de ce nu pune compania o linie directă de vagoane de la parcare pînă la cheiuri, spuse dl Bloom. Toate animalele astea ar putea fi transportate direct în vagoane pînă la vapoare.

— În loc să blocheze circulația, spuse Martin Cunningham. Chiar așa. Ar trebui s-o facă.

— Da, spuse dl. Bloom, și-ncă un lucru la care m-am gîndit mereu e să facem vagoane de pompe funebre, cum sînt la Milano, știți. O linie directă pînă la poarta cimitirului, cu vagoane speciale, dric și trăsuri și totul. Înțelegeți ce vreau să spun ?

— Oho, asta ar fi o chestie a dracului de bună, spuse dl. Dedalus. Vagoane pat și vagoane restarant lux.

— N-ar fi o perspectivă prea frumoasă pentru Corny, adăugă dl. Power.

— De ce ? întrebă dl. Bloom întorcîndu-se spre Dedalus. N-ar fi mai decent decît să galopăm așa în rînd cîte doi ?

— De, ar fi ceva în ce spui, recunosc dl. Dedalus.

— Și, spuse Martin Cunningham n-am mai avea scene ca aia de atunci cînd s-a răsturnat dricul la colț la Dunphy și s-a vărsat sicriul cu tot pe drum.

— A fost înfiorător, spuse chipul zguduit al dlui Power, și a căzut trupul pe jos în drum. Groaznic !

— Prima rundă a fost a lui Dunphy, spuse dl. Dedalus aprobînd din cap. În cupa Gordon Bennett.

— Mila lui Dumnezeu, spuse Martin Cunningham pios.

... — Am ajuns la Dunphy, anunță dl. Power, cînd trăsura coti la dreapta.

Colțul lui Dunphy. Trăsuri îndoliate trase acolo înecîndu-și durerea. O pauză la marginea drumului. Numai bună așezare pentru o cîrciumă.

Doar că noi ne oprim aici la întoarcere să bem în sănătatea lui. Un rînd pentru mîngiere. Elixirul vieții.

Dar ia să ne închipuim acum că s-ar fi întîmplat chiar. Ar sîngera dacă s-ar tăia să spunem într-un cui cînd se rostogolește așa? Poate i-ar curge sînge și pe de altă parte poate că nu, îmi dau și eu cu părerea. Depinde unde. Circulația se oprește. Dar poate că puțin tot se mai scurge din vreo arteră. Ar fi mai bine să-i îngrope în roșu; un roșu închis de tot.

Înaintau în tăcere pe Phibsborough Road. Un dric gol tropăi pe lângă ei, venind dinspre cimitir; parcă s-ar fi ușurat.

Podul Crossbridge: canalul regal.

Apa se precipita vijînd prin ecluze. Un bărbat în picioare în barca sa lunecătoare în jos printre grămezile de turbă. Pe cărarea edecarilor, lângă stăvilar, un cal cu priponul lung. La bord pe *Bagabu*.

Ochii lor îl urmăriră. Pe drumul încet al apei năpădite de ierburi plutind pînă aici, pe pluta lui, către coastă străbătînd Irlanda tras la edec pe lângă șirurile de trestii, peste noroaie, peste sticle înfundate în clisă, stîrvuri de cîini. Athlone, Mullingar, Moyvalley, aș putea să fac și eu un tur pe jos s-o văd pe Milly pe malul canalului. Sau cu bicicleta. Să închiriez o rablă mai veche, mai sigură. Wren a pus mîna pe una ca asta zilele trecute la o licitație, dar era de damă. Drumurile pe apă se dezvoltă. Plăcerea lui James M'Cann să mă ducă cu barca pe drumul ferryboatului. Tranzit mai ieftin. Puțin cîte puțin. Casa plutitoare. Ca într-un camping. Dar și dricurile. Pînă la cer plutind pe ape. Poate c-am s-o și fac fără să mai scriu. Sosind ca o surpriză, Leixlip, Clonsilla. Și tot așa în jos, de la un stăvilar la altul pînă la Dublin. Cu turba din mlăștinișurile din șesuri. Salut. Își ridică și el pălăria cafenie de paie, să-l salute pe Paddy Dignam.

Trecură mai departe pe lângă casa lui Brian Boroihme. Ne apropiem acum.

— Mă gîndesc cum o mai fi ducînd-o prietenul nostru Pogarty, spuse dl. Power.

— Întrebă-l mai bine pe Tom Kernan, spuse dl. Dedalus.

— Cum adică? spuse Martin Cunningham. L-a lăsat pradă lacrimilor, mi-nchipui.

— Chiar dacă l-a pierdut vederii, spuse dl. Dedalus, rămîne scump amintirii.

Trăsura coti la stînga spre Finglas Road.

Curtea pietrarului la dreapta. Ultima aruncătură de băț. Înghesuite pe un petec de pămînt, se iscară siluete tăcute, albe, îndurerate, întinzîndu-și mîinile calme, îngenunchiate în jelanii, arătînd către ceva. Fărîme de contururi, ciobite. În tăcere albă: rugătoare. Cele mai bune cu puțință. Thos. H. Dennany, sculptor și gravor de monumente funerare.

A trecut și asta.

La colț, în fața casei lui Jimmy Geary, țircovnicul, ședea pe trotuar un vagabond bătrîn, mormăind singur, scuturîndu-și noroiul și pietricelele din gheata enormă, căscată, înnegrită de praf. După trudă de-o viață.

Grădini posomorite trecură apoi, una cîte una: case posomorite

Dl. Power arătă cu mîna.

— Uite acolo a fost omorît Childs, spuse. Ultima casă.

— Chiar, spuse dl. Dedalus. Uricioasă chestie. Seymour Bushe l-a scos basma curată. Și-a asasinat fratele. Sau cel puțin așa se zice.

— Procurorul n-are nici o dovadă, spuse dl. Power.

— Numai supoziții, spuse Martin Cunningham. Asta-i principiul legii. Mai bine să scape nouăzeci și nouă de vinovați decît să fie condamnat pe nedrept un singur nevinovat.

Priviră. Sălașul asasinului. Alunecînd întunecos. Oblonit, pustiu, grădina părăginită. Toată casa căzută în ghearele gheenei. Condamnat pe nedrept. Omor. Ochiul ucigașului în ochii celui ucis. Tare le mai place să citească despre așa ceva. Un cap de om găsit în grădină. Vestmintele ei constau din. Cum și-a găsit și ea moartea. De curînd violentată. Arma folosită. Asasinul încă în libertate. Urme. Un șiret de ghețe. Trupul urmează să fie deshumat. Crima va fi dată în vileag.

Strîmt în trăsura asta. S-ar putea ca ei să nu-i convină să mă vadă venind așa fără s-o anunț. Trebuie să ai grijă cu femeile. Odată le prinzi cu pantalonii-n vine. Nu te mai iartă pe urmă. Cincisprezece.

Balustrada înaltă a Splaiului undui sub privirea lor. Plopi întunecați, forme albe răslețite. Forme acum îndesîndu-se, siluete albe adunîndu-se printre copaci, forme și fișii albe curgînd pe lîngă ei mute, continuîndu-și gesturi zadarnice în aer.

Obezile scrișniră la cotitură: se opriră, Martin Cunningham își scoase brațul afară și, trăgînd îndărăt mînerul, împinse portiera cu genunchiul. Coborî. Dl. Power și dl. Dedalus îl urmară.

Să schimb acuma săpunul. Mîna domnului Bloom descheie grăbită buzunarul de la spate și transferă săpunul lipit de hîrtie în buzunarul interior, al batistei. Coborî din trăsură, punînd la loc ziarul pe care-l strîngea încă mîna cealaltă.

Înmormîntare sărăcăcioasă: dricul și trei trăsuri. Tot una. Purtătorii sicriului, hamuri aurite, recviem, o salvă de ceremonie. Pompă funebră. Dincolo de trăsura din coadă sta un negustor ambulant lîngă căruciorul cu dulciuri și fructe. Prăjituri cu susan din astea lipite una de alta: dulciuri pentru morți. Biscuiți pentru cîini. Cine să le mănînce? Îndoliații ieșind acum.

Își urmă tovarășii. Dl. Kernan și Ned Lambert veneau în urmă, Hynes după ei. Corny Kelleher lângă dricul cu ușile deschise scoase două coroane. Îi trecu una băiatului.

Unde o fi dispărut înmormîntarea aceea a copilului ?

Doi cai înhămați trecură dinspre Finglas cu pas trudnic, silnic, trăgînd prin tăcerea funebră o căruță scîrțietoare în care se afla un bloc de granit. Căruțașul în frunte salută.

Cosciugul acum. A ajuns aici înaintea noastră, așa mort cum e. Calul care se uită la el peste umăr cu penajul alunecat într-o rină. Ochiul stins : căpăstrul strîns pe gît, îi apasă un vas de sînge, ceva. Or fi știind ei ce cară aici în fiecare zi ? Trebuie să fie douăzeci, treizeci de înmormîntări pe zi. Și mai e și Mount Jerome pentru protestanți. Cîte o înmormîntare pe minut, dacă luăm lumea întreagă. Îi împing sub pămînt cu carul, în viteză. Cu miile pe oră. Prea mulți pe lumea asta.

leșeau pe poartă făpturi îndoiale; o femeie și un copil. O vrăjitoare cu falca slăbănoagă, și femeie a dracului pe deasupra, cu boneta strîmbă. Chi-pul fetei murdar de noroi și de lacrimi, ținînd-o pe femeie de braț cu privirile ridicate spre ea după vreun semn de plîns. Față de pește, fără sînge și lividă.

Cei muți ridicară cosciugul pe umeri și-l purtară înăuntru pe poartă. Greutate moartă numai. Și eu chiar mă simțeam mai greu cînd am ieșit din baie. Întîi cel țeapăn, și pe urmă prietenii celui înțepenit. Corny Kelleher și băiatul urmară ducîndu-și coroanele. Cine-i acela de lângă ei ? A, cumnatul.

Intrară cu toții după ei.

Martin Cunningham șopti :

— M-am dat de ceasul morții să te aud vorbind despre sinucidere de față cu Bloom.

— Ce ? șopti dl. Power. Ce mai e și asta ?

— Taică-su s-a otrăvit, șopti Martin Cunningham. Ținea hotelul Queen la Ennis. L-ai auzit că spunea că se duce la Clare. Parastas.

— O, Doamne, murmură dl. Power. Acuma aud. S-a otrăvit !

Aruncă o privire în spate unde un chip cu ochi gînditori, întunecoși, venea în urma lor către mausoleul cardinalului. Spunînd ceva.

— Era asigurat ? întrebă dl. Bloom.

— Cred că da, răspunse dl. Kernan, dar polița e ipotecată din gros. Martin încearcă acum să-l bage pe ăl mic la Artane.

— Cîți copii au rămas după el ?

— Cinci. Ned Lambert zice că vrea s-o bage pe una din fete la Todd.

— Trist lucru, spuse dl. Bloom încet. Cinci copii mici.

— O lovitură grea pentru nevastă-sa săraca, adăugă Dl. Kernan.

— Da, într-adevăr, aprobă dl. Bloom.

Rîde ea la urmă acum.

Își coborî privirile pe ghetele pe care și le dăduse cu cremă și le lustruise. Ea îi supraviețuise deci, și-a pierdut bărbatul. Mai mort pentru ea decît pentru mine. Unul din ei trebuie s-o ducă mai mult decît celălalt. Așa spun cei înțelepți. Sînt mai multe femei decît bărbați pe lume. Să-i prezint condoleanțe. Teribila pierdere pe care ați suferit-o. Nădăjduiesc că-l veți urma curînd. Asta numai pentru văduvele hinduse. Se mărită ea cu altul. Cu el? Nu. Și totuși cine mai știe după? Văduvia nu mai e la modă de cînd a murit bătrîna regină. Purtat pe afet de tun. Victoria și Albert. Slujbă întru pomenire la Frogmore. Dar pînă la urmă și-a pus cîteva violete la bonețică. Cochetă în adîncul inimii ei. Toate pentru o umbră. Nu se împerechează nici chiar cu un rege. Fiul-său a fost substanța. Ceva nou în care să nădăjduiască și nu trecutul pe care să și-l vrea îndărăt, așteptînd. Nu mai vine niciodată. Unul tot trebuie să se ducă primul; singur sub pămînt; și acum ne mai stînd în patul ei cald.

— Ce mai faci, Simon? spuse Ned Lambert, cu vocea scăzută, dînd mîna. Nu te-am mai văzut de-un car de vreme.

— Mai bine ca oricînd. Ce mai fac cu toții în Cork?

— Am fost pe acolo la alergările din luna paștelui, spuse Ned Lambert. Ca pe vremuri. Am tras la Dick Tivy.

— Ce face Dick, bătrînul de nădejde?

— Nu mai e nimic între el și ceruri, răspuse Ned Lambert.

— Pe sfîntul Paul! spuse dl. Dedalus mirîndu-se stăpînit. Dick Tivy a chelit?

— Martin vrea să strîngă ceva pentru copii, spuse Ned Lambert arătînd în față. Cîteva șilingi de căciulă. Să aibă din ce trăi pînă se limpezesc lucrurile cu asigurarea.

— Da, da, spuse dl. Dedalus cu îndoială. Băiatul cel mai mare e cel de-acolo din față?

— Da, spuse Ned Lambert, cu fratele nevastei. John Henry Menton e în spate. S-a înscris cu o liră.

— Te cred că s-a înscris, spuse dl. Dedalus. Eu mereu îi spuneam lui Paddy săracu că ar trebui să-și vadă mai bine de slujba lui. John Henry nu-i omul cel mai rău din lume.

— Cum a pierdut-o? întrebă Ned Lambert. Băutura, nu?

— Păcatul multor oameni de bine, spuse dl. Dedalus oftînd.

Se opriră în poarta capelei. Dl. Bloom stătea în spatele băiatului cu coroana, privindu-i capul lucios frezat și gîtul svelt cu adîncitura pronunțată în gulerul nou-nouț. Sărmanul băiat! O fi fost acolo cînd taică-su? Amîndoi

fără cunoștiință. Trezindu-se în ultimul moment și să-l recunoască pentru ultima dată. Tot ce ar mai fi putut face. Îi datorez trei șilingi lui O'Grady. Ar mai înțelege? Cei muți purtară sicriul în capelă. La care capăt îi e capul.

După un moment îi urmă pe ceilalți înăuntru, clipind în lumina voalată. Cosciugul era întins pe catafalc în fața altarului cu patru lumînări mari galbene în colțuri. Mereu înaintea noastră. Corny Kelleher, lăsând jos câte o coroană la fiecare din colțurile din față, îi făcu semn băiatului să îngenuncheze. Cei din asistență îndoliată îngenunchiaseră ici și colo prin băncile de rugăciune. Dl. Bloom stătea în picioare în spate aproape de aghiazmatar și când toți îngenuncheaseră își așază cu grijă ziarul desfăcut din buzunar și-și îndoi genunchiul drept deasupra. Își potrivi pălăria neagră binișor peste genunchiul stâng și, ținând-o de bor, se încovoia smerit asupra-i.

Un ministrant, purtând o gălețică de alamă cu ceva înăuntru ieși printr-o ușă laterală. Preotu lîn odăjdii albe apăru după el netezindu-și etola cu o mînă, legănindu-și în cealaltă o cărticică peste pîntecul de broscui. Cine citește crezul? Eu, spuse huhurezul.

Se opriră în preajma catafalcului și preotul începu să citească din carte într-un croncănit curgător.

Părintele Sicreyy. Știam că are un nume cum ar fi sicriu. *Domine-namine* Are un bot voinicos cînd te uiți la el. El e marele patron în toată ceremonia Un creștin mușchiulos. Vai de capul cui s-ar uita urît la el : preot. Tu ești Petru. Dă din el pe delături ca o vacă-n tri-foi, cum tot spune Dedalus. Cu o burtă peste el ca de ciine otrăvit. Găsește omu'ăsta niște expresii de te umflă rîsul. Hhnn : dă din el pe delături.

— *Non intres in iudicium cum servo tuo, Domine.*

Îi face să se simtă mai importanți cînd se roagă așa peste ei în latinește. Slujbă de îngropăciune. Crepuri de doliu. Hîrtie de scrisori cu chenar negru. Numele ți-l scrie în cartea bisericii. Rece aici. Trebuie să se hrănească bine, dacă stă aici toată dimineața în lumina asta posomorîtă dînd din picioare și așteptînd următorul vâ rog. Are și ochi de broscui. Ce s-o fi umflînd așa? Molly se balonează după varză. Aerul din locul ăsta poate. Parc-ar fi plin de gaze nesănătoase. Trebuie să fie infernal de multe gaze rele pe aici printr-un loc ca ăsta. Măcelarii de pildă: ajung și ei ca friptura macră. Cine-mi spunea? Mervyn Brown. Jos în criptele de la sfîntul Werburgh cu orga aia frumoasă de o sută și cincizeci de ani trebuie să se facă din cînd în cînd câte o gaură în sicrie să dea drumul la gazele strînse și să le ardă. Odată țîșnește : albastru. Odată să tragi pe nas din astea și s-a zis cu tine.

Mi-a înțepenit genunchiul. Au. Mai bine așa.

Preotul scoase o baghetă cu o măciulie la capăt din găleata băiatului și scutură din ea asupra cosciugului. Apoi pași pînă în partea cealaltă și scutură iarăși. Pe urmă se întoarse și o puse la loc în găleată. Cum erai înainte de a te fi tras în hodină. E totul scris acolo: trebuia s-o faci și pe asta.

— *Et ne nos inducas in tentationem.*

Ministrantul piua răspunsurile în terță. M-am gîndit deseori că ar fi mai bine să ții un băiat în loc de servitoare. Pînă la cincisprezece ani sau în jurul. După asta, bine înțeles . . .

Apă sfințită trebuie să fi fost. Stropi peste somnul de veci. Trebuie că-i sătul pînă-n gît de așa ceva, tot scuturînd cu chestia asta peste toate stîrvurile așa cum îi vin, tropăind înainte. I-ar strica cu ceva dac-ar putea să și vadă peste ce scutură asta. Zi după zi, toată viața, i se livrează alții proaspeți: bărbați între două vîrste, babe, copii, femei moarte în naștere, bărbați cu barbă, oameni de afaceri cu chelie, fete ofticoase cu sini mici ca vrăbiile. Tot anul să stea să se roage aceleași lucruri peste fiecare din ei și să scuture cu apă peste ei: somn. Acum peste Dignam.

— *In paradisum.*

Zicea că s-ar fi ducînd în paradis sau că a și ajuns acum în paradis. Spune asta peste orîșicine. Îți tocește nervii de tot treaba asta. Dar trebuie și el să spună ceva.

Preotul își închise cartea și se îndepărtă, urmat de ministrant. Corny Kelleher deschise ușile laterale și groparii intrară, ridicară iarăși sicriul, îl purtară afară și-l împinseră pe căruciorul lor. Corny Kelleher îi dădu o coroană băiatului și una cumnatului. Cu toții îl urmaseră afară prin ușile laterale în aerul blînd, cenușiu. Dl. Bloom ieși ultimul, împăturindu-și ziarul la loc în buzunar. Își ținu plin de gravitate privirile în pămînt pînă cînd căruciorul cu cosciugul porni cotind la stînga. Roțile de metal scrișneau prin pietriș cu un tipăt ascuțit care-ți zgîrția auzul și grupul de ghețe urmară înăbușite roaba de-alungul unui șir de morminte.

Ta ri ta ra ta ri ta ra ta ri ta ru. Doamne, nu trebuie să m-apuc să fredonez aici.

— Cercul lui O'Connell, spuse dl. Dedalus de undeva de alături.

Ochii blînzi ai dlui Power se înălțară spre vîrfurile conului svelt de piatră.

— Se odihnește, spuse, în mijlocul alor săi, bătrînul Dan O'. Însă inima lui e îngropată la Roma. Cîte inimi frînte sînt îngropate aici, Simon !

— Mormîntul ei e dincolo, Jack, spuse dl. Dedalus. Curînd mă întind și eu să dorm alături de ea. Fie ca Domnul să mă cheme și pe mine cînd i-o fi Vrerea.

Lăsîndu-se copleșit, începu să plîngă încetîșor, singur, împleticindu-se puțin în mers. Dl. Power îl apucă de braț.

— Ea e mai bine acolo unde e, spuse cu bunătațe.

— Așa cred și eu, spuse dl. Dedalus cu un icnet moale. Cred că ea e în cer dacă există cerurile.

Corny Kelleher ieși din rînd și-i lăsă pe ceilalți să treacă pe dinainte-i.

— Triste ocaziile astea, începu dl. Kernan politicos.

Dl. Bloom închise ochii și-și aplecă de două ori cu tristețe capul.

— Ceilalți își pun pălăriile, spuse dl. Kernan. Cred că și noi putem să facem la la fel. Noi sîntem ultimii. Cimitirul acesta e un loc înșelător.

Își acoperiră capetele.

— Domnul părinte a citit slujba prea repede, nu crezi? spuse dl. Kernan plin de reproș.

Dl. Bloom dădu din cap grav, privindu-i ochii agili injectați de sînge. Ochi ascunși, ochi ascunși, scrutători. Francmason, cred; nu sînt sigur. Alături de el iarăși. Noi sîntem ultimii. Din același aluat. Sper c-are să spună altceva.

Dl. Kernan adăugă:

— Slujba bisericii irlandeze, așa cum o spun la Mount Jerome este mai simplă, mai impresionantă, trebuie să recunosc.

Dl. Bloom își dădu o aprobare prudentă. Limba de sigur e altceva.

Dl. Kernan spuse cu solemnitate:

— *Eu sînt învierea și viața. Mișcător pînă-n adîncul inimii.*

— Da, spuse dl. Bloom.

Inima ta poate, dar ce te faci cu tipul din cutia de șase picioare pe două și cu tălpile îngropate în margarete? Pe-a lui n-o mai mișcă nimic. Sălașul simțămintelor. Inima frîntă. În fond o pompă, pompînd mii de galoane de sînge în fiecare zi. Și într-o bună zi se înfundă și gata. Grămezi de-astea pe aici prin jur; plămîni, inimi, ficate. Pompe vechi ruginite: restul la dracul cu totul. Învierea și viața. Odată ce-ai murit mort ești. Și trucul acela cu ziua din urmă. Să-i zgîlție pe fiecare afară din groapă. Ieși pînă afară, Lazăre! Sosi al cincilea și pierdu partida. Scoală-te în picioare! Judecata din urmă! Și atunci fiecare din ei apucîndu-se să amușine care după ficat, care după părțile lui moi și după restul chestiilor. Atîta rău cît și-o mai găsi toate bucățelele din el în dimineața aia. Un pumn de pulbere de-o para într-o tidvă. Douăsprezece grame de-un penny. Pe cîntar de aur fin.

Corny Kelleher își potrive pasul după al lor alături.

— Totul a mers pe cînte, spuse. Ce zici?

Îi privi cu coada ochiului său leneș. Umeri de polițai. Liru-liru.

— Așa cum și trebuia să meargă, spuse dl. Kernan.

— Ce zici? A? spuse Corny Kelleher.

Dl. Kernan îl încredință.

— Cine-i tipul acela din spate, cu Tom Kernan, întrebă John Henry Menton. Îl știu după față.

Ned Lambert aruncă o privire în spate.

— Bloom, spuse el. Madam Marion Tweedy care a fost, este, vreau să spun, soprana. E nevastă-sa.

— A, da, sigur, spuse John Henry Menton. N-am mai văzut-o de-o vreme. E o femeie splendidă. Am dansat cu ea, stai nițel, acum cinci-sprezece, șaptesprezece ani frumoși, la Mat Dillon în Roundtown. Știi ce strîngeai în brațe.

Privi peste umăr în spate printre ceilalți.

— El ce-i? întrebă. Ce învîrtește? Nu era într-o chestie cu papetăria? M-am înconțat cu el într-o seară, țin minte, la popice.

Ned Lambert zîmbi.

— Da, era, spuse, la Wisdom Hely. Comis voiajor pentru hîrtie sugativă.

— Pentru numele lui Dumnezeu, spuse John Henry Menton, ce dracu' s-a măritat și ea cu unul ca ăsta. Ea era o femeie de viață pe vremea aceea.

— Mai e și acum, spuse Ned Lambert. El acuma e achizitor de publicitate.

Ochii mari ai lui John Henry Menton priveau drept înainte.

Căruciorul o luă pe o alee laterală. Un bărbat corpolent ascuns prin ierburi, își ridică șapca în semn de omagiu. Groparii îl salutară cu mîna la șapcă.

— John O'Connell, spuse dl. Power, încîntat. El nu-și uită prietenii.

Dl. O'Connell le strînse tuturor mîinile în tăcere. Dl. Dedalus spuse:

— Uite c-am venit să-ți mai fac o vizită.

— Dragul meu Simon, răspunse intendentul cu vocea scăzută. Eu nu te vreau deloc ca client.

Salutîndu-l pe Ned Lambert și pe John Henry Menton, păși în rînd alături de Martin Cunningham, zdrăgănindu-și două chei la spate.

— Ați auzit-o pe aia îi întrebă, cu Mulachy de la Coombe?

— Eu, nu, spuse Martin Cunningham.

Își întoarseră unul spre altul jobenurile în unison și Hynes își plecă urechea. Intendentul își agățase degetele mari de buclele lanțului de aur de la ceas și vorbea cu voce discretă spre surfurile lor absente.

— Se spune în povestea asta, zise, că într-o seară cețoasă doi bețivi au venit aici să caute mormîntul unui prieten de-al lor. Au întregat de Mulachy din Coombe și li s-a spus unde e îngropat ăsta. După ce-au scotocit o vreme prin ceață au găsit pînă la urmă mormîntul. Unul din bețivi i-a silabisit numele, Terence Mulachy. Al'alt bețiv se holba la o statuie a Mîntuitorului pe care i-o comandase văduva.

Intendentul clipi în sus spre unul din mormintele de alături, de care tocmai treceau. Reluă:

— Și, după ce-a stat să se holbeze așa la chipul cel sfânt, zice, *Da' ăsta nu seamănă nici de departe cu omu'nostru*, zice. *Ăsta nu-i Mulcahy*, zice, *oricine-o fi fost ăla care l-a făcut*.

Răsplătit cu surîsuri se lăsă să rămână mai în urmă și începu să discute cu Corny Kelleher, luînd hîrțiile pe care i le dăduse acesta întorcîndu-le pe o parte și pe alta și verificîndu-le din nou.

— Toate astea le face cu un tîlc anume, îi explica Martin Cunningham lui Hynes.

— Știu, spuse Hynes. Știu asta.

— Ca să-i mai ridice omului moralul nițel, spuse Martin Cunningham. E numai din bunătate sufletească; restul sînt prostii.

DI. Bloom admira corpolența prosperă a intendentului. Toți vor să fie în termeni buni cu el. Om de treabă, John O'Connell ăsta, chiar de treabă. Chei: ca reclama pentru firma Keyes, nici o teamă că ar mai ieși cineva, nici bilete de voie. *Habeat corpus*. Trebuie să mă ocup de reclama asta după înmormîntare. Am apucat să scriu Ballsbridge pe plicul pe care l-am luat atunci ca să maschez cînd m-a surprins ea scriindu-i Marthei. Să sperăm că n-a ajuns la scrisorile cu adresantul necunoscut. Aș face bine să mă bărbieresc. Începe să-mi crească de acuma cărunță. Ăsta-i primul semn, cînd părul din barbă îți crește cărunț și cînd începi să-ți pierzi răbdarea. Fire de argint printre cele cărunte. Cînd te gîndești că e nevasta lui. Mă mir și eu cum a avut curajul să ceară o fată de nevastă. Vîno cu mine să trăim în țintirim. Să-i dăngăne cu asta pe la nas. La început ar putea s-o cam gîdile. Să-i faci curte morții. . . Umbrele nopții plutind pe-aici și cu morții toți întinși în jur. Umbrele mormintelor cînd se cască cimitirele și Daniel O'Connell trebuie că e și el un descendent, mi-nchipui cine spunea că el a fost un om ciudat și spornic de prăsilă, bun catolic cu toate astea, ca un uriaș mătăhălos pe întunerice. Flăcări înșelătoare. Gazele din morminte. Trebuie să-i abată gîndurile de la așa ceva ca să se mai apuce să și zămislească. Femeile mai ales sînt foarte sensibile la asta. Să-i spui povești cu strigoi noaptea în pat să adoarmă. Ai văzut vreodată o stafie? Ei, eu da. Era o noapte întunecoasă. Orologiul sta să bată miezul nopții. Și totuși se pricep să sărute pe cînte dacă le înfierbinți bine. Tîrfele din cimitirele turcești. Învață orice dacă le iei de tinere. S-ar putea să agăți și vreo văduvioară tinerică pe-aici. Sînt și bărbați din ăștia. Dragoste printre pietrele de mormînt. Romeo. Mirodeniile plăcerii. În miezul morții sîntem în plină viață. Extremele se ating. Chinuitor trebuie să mai fie pentru morți săracii. Miros de friptură în sînge să le roadă măruntaiele, lor lihniților. Pofta asta, să-i zgîndări pe alții. Molly care vroia s-o facem la fereastră. Oricum, are opt copii.

A apucat să vadă la viața lui o mulțime cum se duc sub pământ, și cum zac acuma în jurul lui, cîmpuri întinse. Cîmpuri sfințite. Mai mult loc dacă i-ar îngropa în picioare. Șezînd sau în genunchi nu se poate. În picioare? Ar putea să-i iasă la vedere capul într-o bună zi la o alunecare de teren și arătînd și cu mîna. Pămîntul aici trebuie să fie peste tot ca un fagure; chilii prelungi. Și îl ține și curat și ordonat, cu iarba tunsă și cu borduri. Grădina lui, cum îi spune maiorul Gamble la Mount Jerome. Într-un fel asta și este. Ar trebui să fie florile somnului. Cimitirele chinezești unde cresc maci uriași dau cel mai bun opiu, așa mi-a spus Mastiansky. Grădina Botanică e exact peste drum. Sîngele care se scurge în pământ dă viață nouă. E aceeași idee cu ovreii ceia despre care zic unii c-au omorît copiii de creștini. Fiecare om cu prețul lui. Domn cadavru, gras, bine conservat, epicurian, neprețuit, pentru livada de fructe. O afacere bună. Pentru carcasa lui William Wilkinson, contabil și revizor, de curînd decedat, trei lire treisprezece șilingi și șase pence. Cu mulțumiri.

...Fetișcanele acelea drăguțe de pe plajă. Și el pare destul de vesel pe chestia asta. Îi dă sentimentul puterii să-i vadă pe toți ceilalți cum intră sub pământ înaintea lui. Mă întreb ce-o fi gîndind el despre viață. Și-i mai și dă înainte cu glumele lui; își mai încălzește și el inimioara. Acea cu buletinul. Spurgeon a plecat spre cer la 4 a.m. astăzi dimineață. Acum e 11 p.m. (ora închiderii). N-a sosit încă. Petru. Chiar și morților, bărbaților oricum le place să mai audă cîte o glumă mai acătării, sau femeile să afle ce mai e la modă. O pară zemoasă sau punch pentru cucoane, tare și dulce. Combate umezeala. Odată tot trebuie să mai rîzi așa că mai bine în felul acesta. Groparii în Hamlet. Arată cunoașterea profundă a inimii omenești. Nu mai îndrăznesc să spună glume cu morți cel puțin doi ani de zile. *De mortuis nil nisi prius*. Întîi să ieși din doliu. Îți vine greu să-ți închipui înmormîntarea lui. Parc-ar fi un fel de glumă. Să-ți citești propriul necrolog, asta cică înseamnă că trăiești mai mult. Îți mai dă un impuls. Un nou contract de închiriere cu viața.

— Cîți ai pentru mîine? întrebă intendentul.

— Doi, spuse Corny Kelleher. Zece și jumătate și unsprezece.

Intendentul își bagă hîrțile în buzunar. Căruciorul își oprișe înaintarea hurducată. Cei care-l urmaseră se despărțiră în două și se înșirară de o parte și de alta a gropii, pășind cu grijă printre morminte. Groparii ridicară cosciugul și-l așezară cu capătul pe marginea gropii, petrecînd frînghiile pe dedesubt.

Îl îngropăm. Am venit să-l îngropăm pe Cezar. Cu idele lui martie sau iunie cu tot. El nici nu știe cine e aici și nici nu-i pasă.

la te uită, cine-o fi slăbănogul ăla de acolo în impermeabil ? Cine-o mai fi și ăsta, tare-aș vrea să știu ? Ca să vezi, aș da nu știu ce să știu cine-i. Întotdeauna apare câte unul pe care nici nu l-ai visat. Câte unul poate să trăiască așa singur toată viața. Da, poate. Dar tot are nevoie de cineva care să-l bage la fund după ce-a murit, chiar dacă groapa poate să și-o sape și singur. Cu toții o facem. Numai oamenii se îngroapă. Nu, și furnicile. Primul lucru care-i vine în gând orișicui. Morții la groapa lor. Robinson Crusoe cică ar fi fost viu ca-n viață. Chiar și așa Vineri tot l-a îngropat și pe el. Orișice Vineri îngroapă Joi dacă stai și te gîndești.

O, Robinson Crusoe, vai de tine,

Ce-ai făcut, nu ți-a fost bine ?

Sărmanul Dignam ! Ultima dată cînd se mai lungește și el pe pămînt aici în lada lui. Cînd te gîndești la toți cîți sînt, ți se pare o risipă de lemn. Și pe toate ajung să le roadă. Ar putea să inventeze o raclă mai arătoasă cu un fel de panel care să lunece să-l lase în jos în felul acesta. Da, dar s-ar putea să obiecteze să fie îngropați din cutia altuia. Sînt atît de pretențioși. Să mă puneți în pămîntul în care m-am născut. Pumn de țărînă din țara sfîntă. Numai mama și copilul născut mort sînt îngropați în același sicriu. Înțeleg ce vrea să-nsemne asta. Înțeleg. Să-l mai protejeze cît mai multă vreme cu puțință chiar și în pămînt. Casa irlandezului e cosciugul lui. Îmbălsămarea în catacombe, mumiile, ideea e aceeași.

DI. Bloom se oprișe departe în spate, cu pălăria în mînă, numărînd capetele descoperite. Doisprezece. Eu sînt al treisprezecelea. Nu. Tipul în impermeabil e al treisprezecelea. Numărul morții. De unde dracu'o mai fi răsărit și ăsta ? În capelă n-a fost, asta aș putea să jur. Prostească superstiția asta cu numărul treisprezece.

Drăguț tweedul ăsta moale din care și-a făcut costumul Ned Lambert. O nuanță de purpuriu. Aveam și eu unul așa cînd stăteam pe strada Lombard, în cartierul de vest. Cochet bărbat a mai fost și el odată. Își schimba hainele de trei ori pe zi. Trebuie să-mi întorc costumul acela cenușiu la Mesias. Hopa. E vopsit. Nevastă-sa; așa-i, am uitat că nu-i însurat, sau proprietăreasa ar fi trebuit să-i fi scos ațele astea.

Cosciugul dispăru, coborît de oamenii care se opinteau pe marginea gropii. Își îndreptară apoi trupurile și se dădură la o parte; și cu toții se descoperiră. Douăzeci.

Pauză.

Dacă am fi cu toții deodată alții.

Undeva departe se auzi un măgar răgînd. Ploaie. Nu-i chiar așa prost măgarul. Niciodată n-ai să vezi unul mort, se zice. Se rușinează de moarte. Se ascund. Și tata săracu s-a dus și el.

O briză blîndă și dulce sufla ca o șoaptă în jurul capetelor descoperite. Băiatul la capul gropii ținea coroana cu amîndouă mîinile privind liniștit în hăul negru deschis în fața-i. Dl. Bloom se mută în spatele blîndului și corpulentului intendent. O jachetă bine croită. Îi cîntărește pe fiecare la rînd să vadă cine-i următorul. Oricum e o odihnă lungă de tot. Nu mai simți nimic. E doar momentul acela cînd mai simți. Trebuie să fie al dracului de neplăcut. La început nu-ți vine să crezi. Trebuie să fie o greșeală: altcineva. Încercați peste drum. Stați o clipă, am tot vrut să. . . Dar încă n-am. Pe urmă camera mortuară întunecoasă. Lumină vor cu toții. Șoptind în jurul tău. N-ai vrea un preot? Pe urmă delirînd, rătăciți de tot. În delir tot ce-ai ținut ascuns toată viața. Convulsiile morții. Somnul ăsta nu-i firesc. Apasă-l pe pleoapa de jos. Atent să vezi i se ascute nasul îi cade falca i se îngălbenesc tălpile. Trage-i perna de sub cap și termină-l odată pe dușumea dacă tot e condamnat. Diavolul în poză aceea cu moartea păcătosului care-l ispitește cu o femeie. Moare s-o mai strîngă în brațe așa numai în cămașă. Ultimul act din *Lucia*. *N-am să te mai văd niciodată niciodată?* Bum! expiră. S-a dus în sfîrșit. Mai vorbesc unii despre tine o vreme; te uită. Nu uitați să vă rugați pentru el. Pomeniți-l în rugăciunile voastre. Chiar și Parnell. Ziua iederei, stingîndu-se. Pe urmă îl urmează, cad și ei în cîte o groapă unul după altul.

Și încă ne rugăm pentru odihna sufletului lui. Tot sperăm că o duci bine că nu ești în iad în fine. Îți face bine schimbarea de aer. Scapi, din tîgaia de prăjeală a vieții, drept în focul purgatoriului.

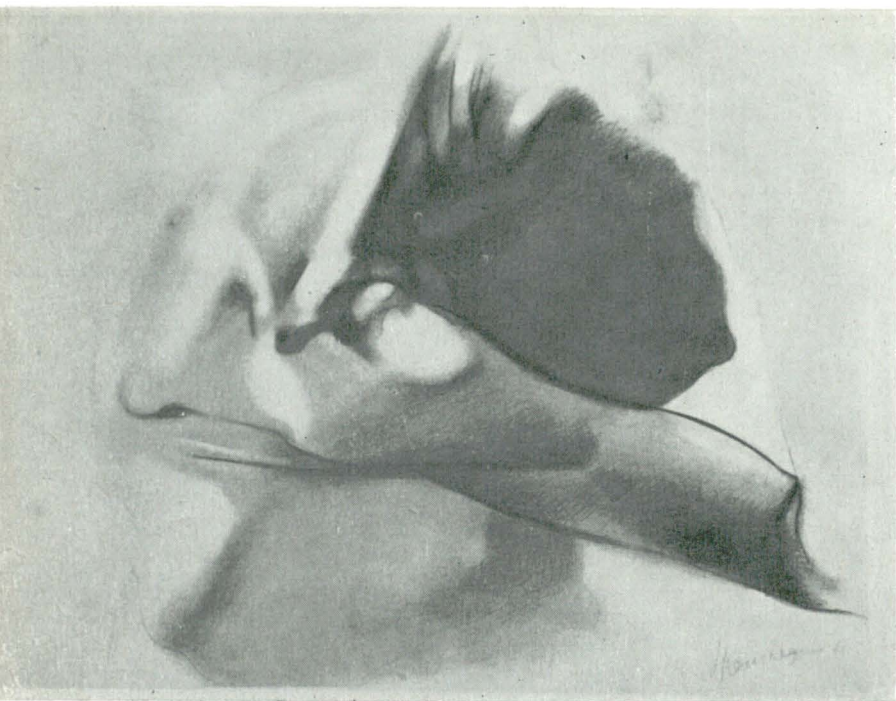
Se gîndește el vreodată în fond la groapa care-l așteaptă? Se zice că asta faci cînd te trece cîte un fior așa, stînd la soare. Calcă cineva pe deasupra. Ți-auzi numele strigat. Aici lîngă tine. Al meu, dincolo spre Finglas, locul pe care l-am cumpărat eu. Mama, mama săraca, și micul Rudy.

Groparii își apucaseră lopețile și aruncau bulgări grei de pămînt înăuntru, peste sicriu. Dl. Bloom își întoarse fața într-o parte. Și dacă ar fi încă viu toată vremea asta? Pfui! La dracu, asta ar fi groaznic. Nu, nu; e mort sigur că da. Sigur că e mort. Luni a murit. Ar trebui să faci o lege să le străpungă inima să fie siguri, sau un ceas electric sau un telefon în cosciug și un sistem de țevă de aerisire. Un semnal de urgență. Trei zile. Cam mult să-i țină vara. Mai bine să te scapi de ei cum te-ai convins că nu mai e nici o.

Pămîntul cădea acum cu zgomote mai moi. A și început să se aștearnă uitarea. Ochii care nu se văd se uită.

Intendentul se îndepărtă cîțiva pași și-și puse pălăria. I-ajunge și lui. Îndoliații căpătau cîte puțină inimă, unul cîte unul, acoperindu-și capul, fără pretenții. Dl. Bloom își puse pălăria privind silueta cea corpulentă

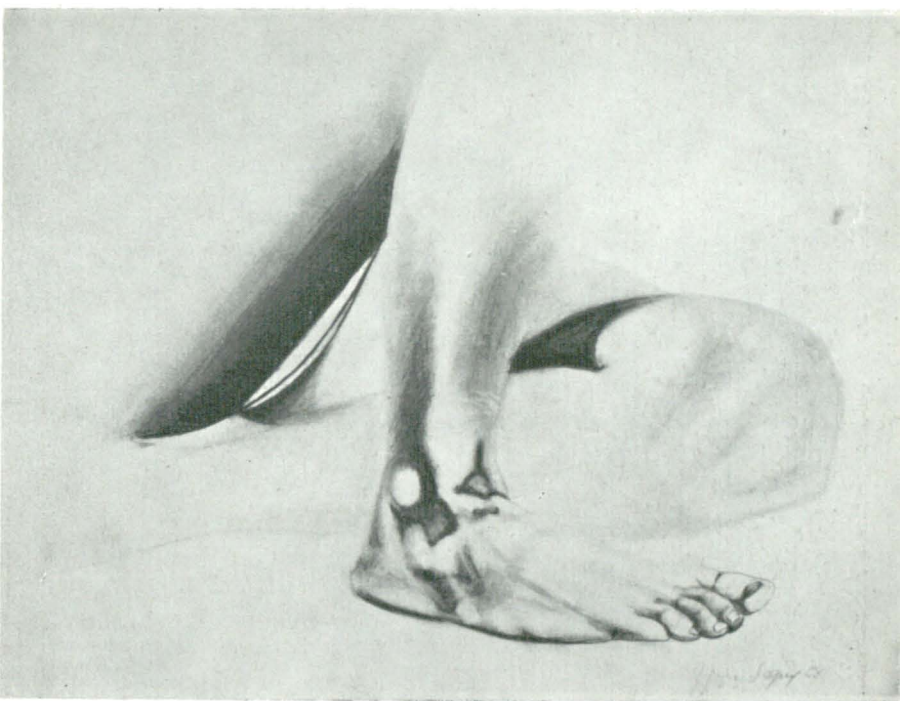


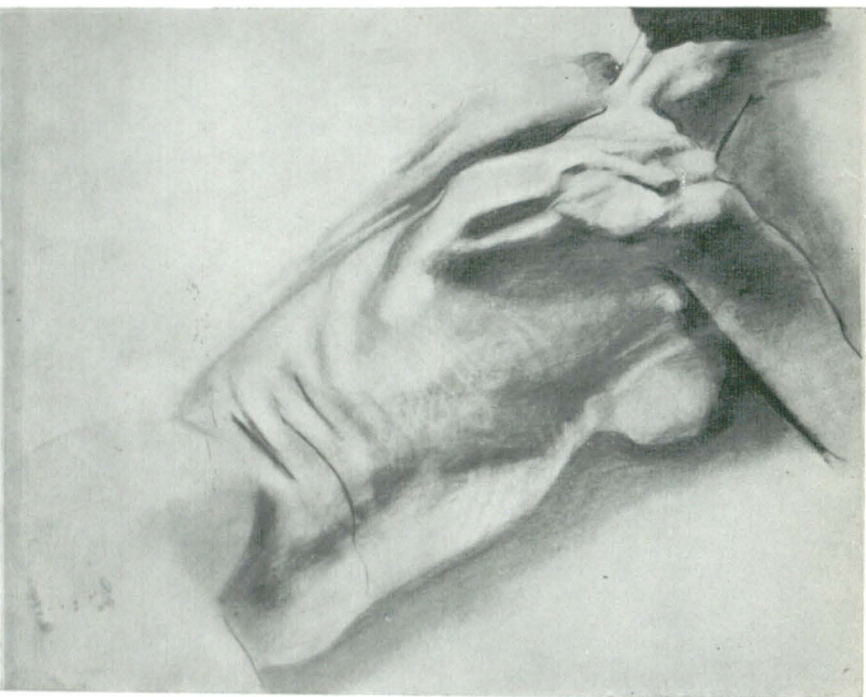


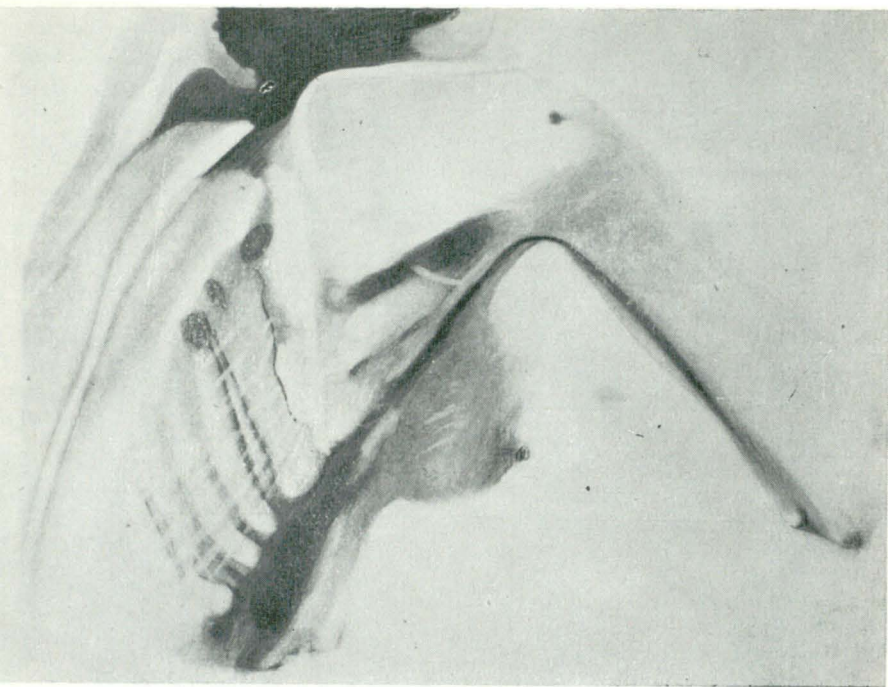
ANATOMII
FULGURANTE

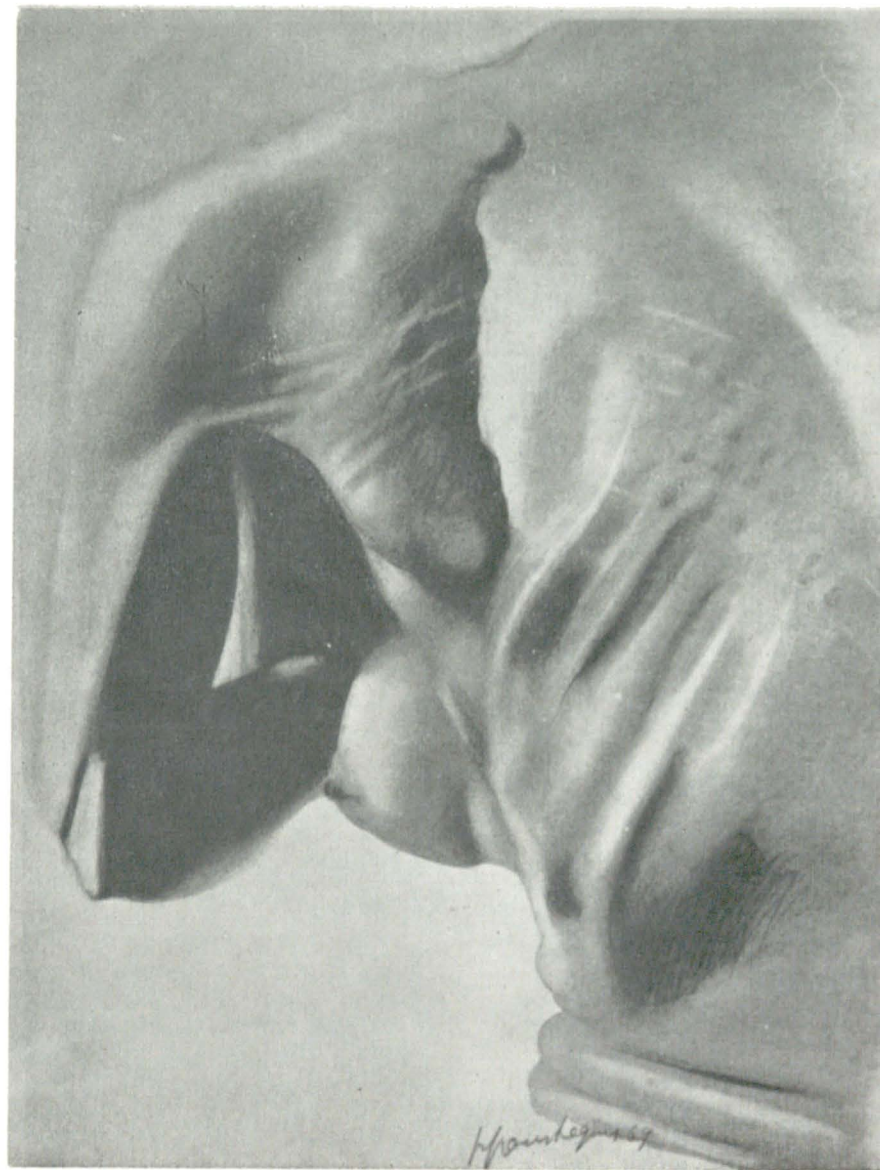
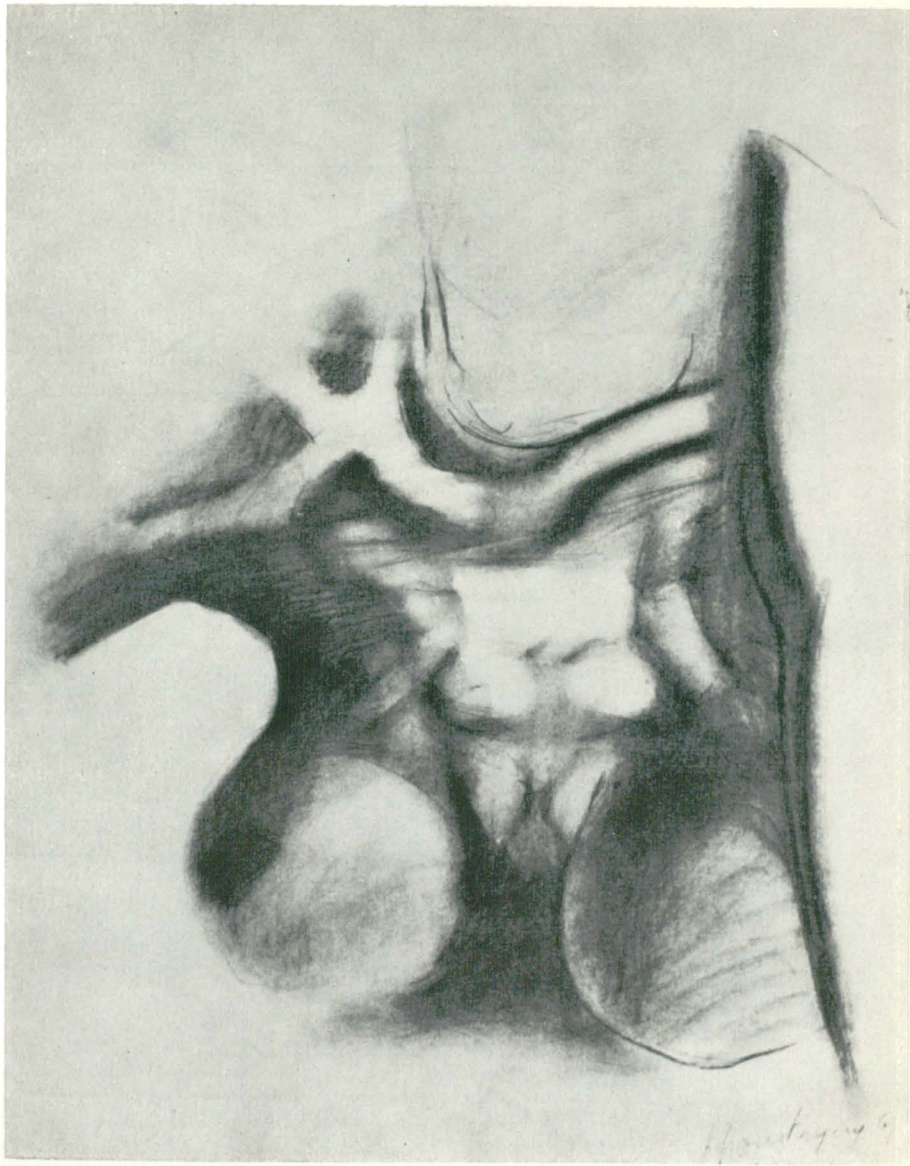
desene
de

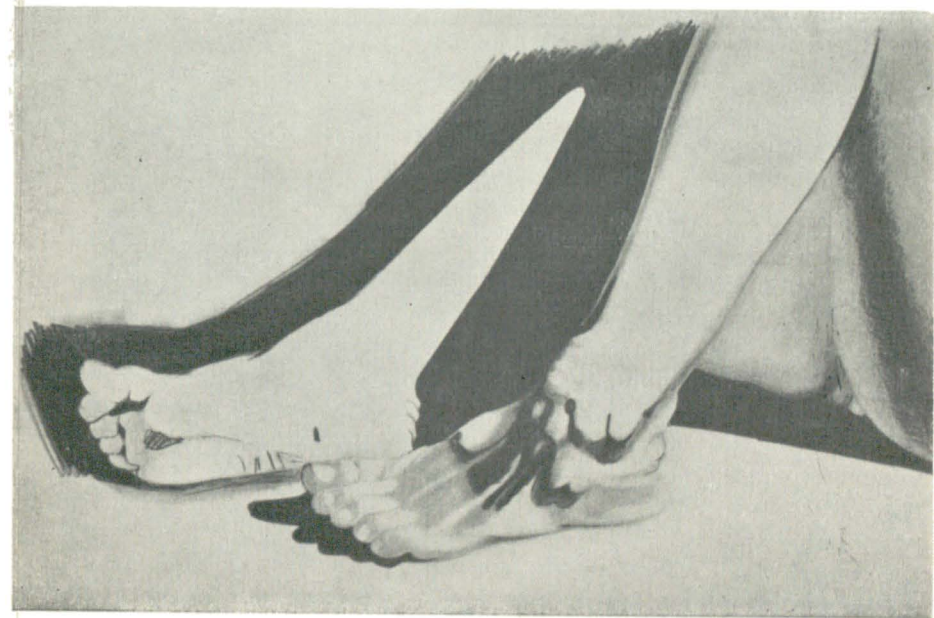
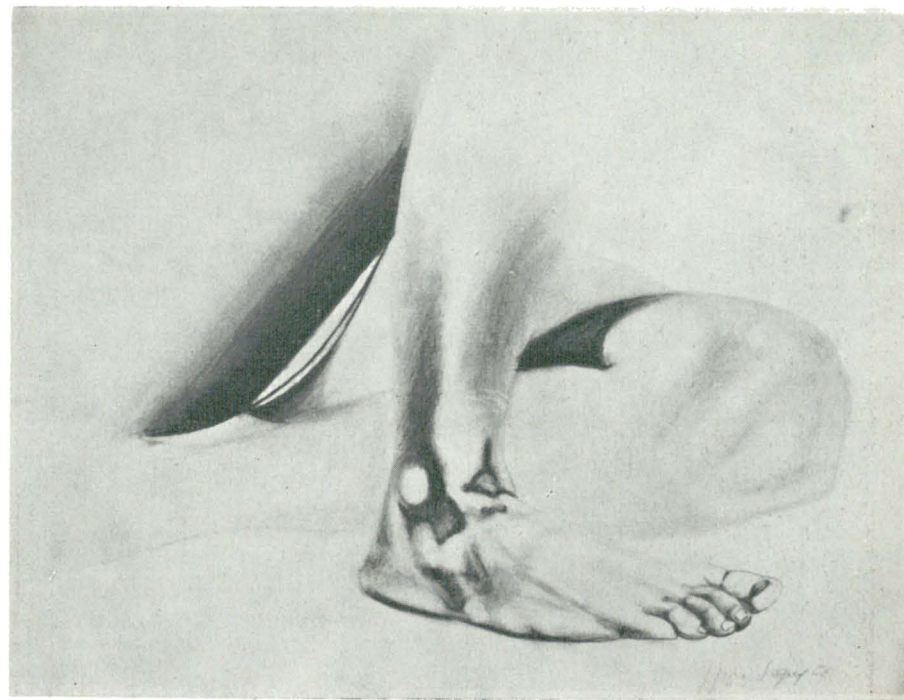
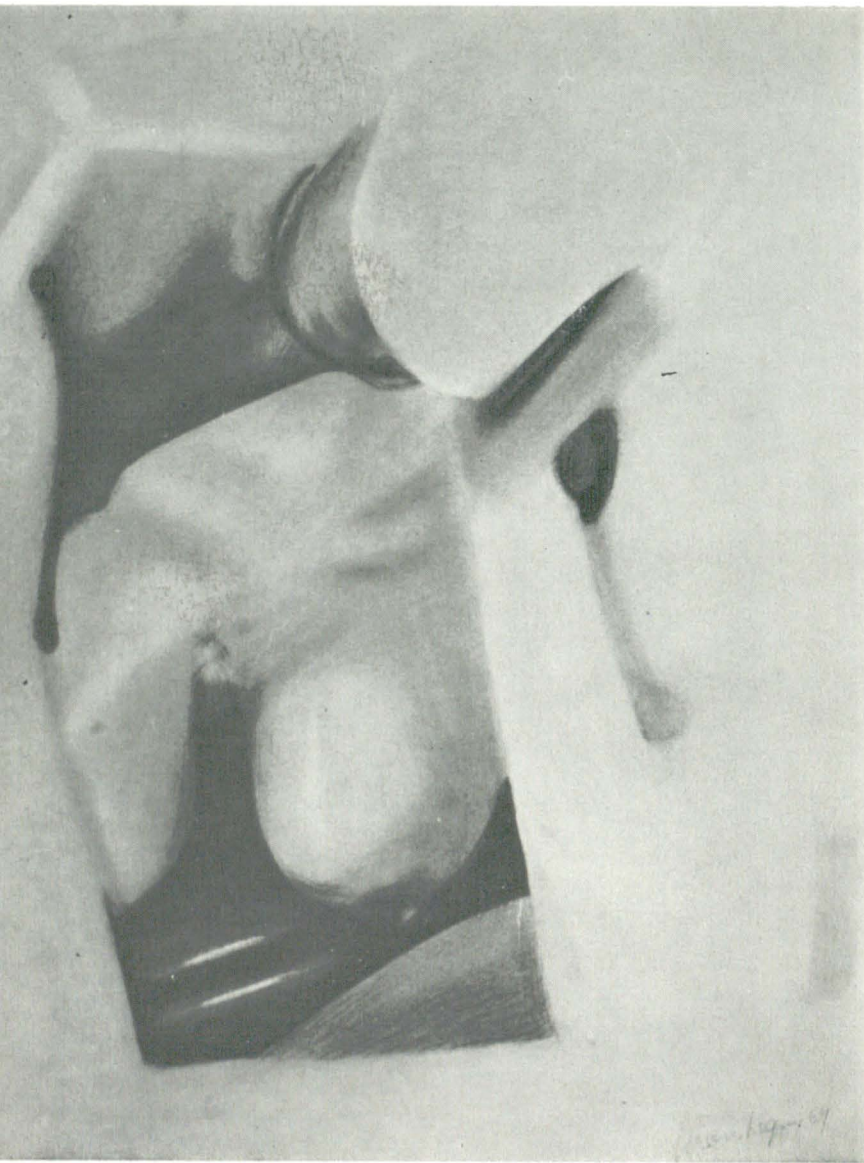
IPOUSTÉGUY

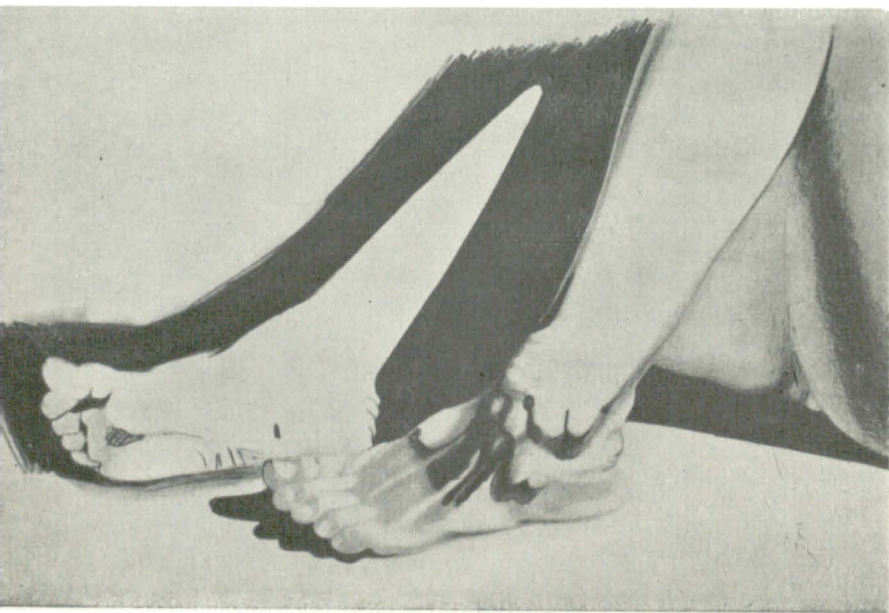












cum își făcea drum cu îndemînare prin labirintul de morminte. Liniștit, sigur de pămîntul pe care-l avea sub picioare, străbătea cîmpurile desnădejdiei.

Hynes însemnîndu-și în carnețel. Aha, numele. Dar îi știe pe toți. Nu : vine la mine acum.

— Tocmai trec aici numele, spunea Hynes sotto voce. Care-i numele dumitale de botez ? Nu sînt sigur.

— L, spuse dl. Bloom. Leopold. Și poți să treci și numele lui M'Coy. M-a rugat pe mine.

— Charley, spuse Hynes scriind. Știu. A lucrat pe vremuri la *Freeman*.

Chiar că a fost, înainte de a-și fi căpătat slujba la morgă sub Louis Byrne. Bună ideea asta cu autopsiile pentru doctori. Să descopere singuri ce-și închipuie că știu. El a murit într-o marți. L-au dat afară. O întinsese cu banii pe niște reclame. Charley, tu ești iubitul meu iubit. De asta m-a rugat pe mine să. . . Ei la urma urmelor, nu strică. Am avut eu grijă, M'Coy. Îți mulțumesc bătrîne; îți rămîn îndatorat. Îl fac să-mi fie obligat nu mă costă nimic.

— Și ia spune, zicea Hynes, îl știi pe tipul acela cu, tipul care era acolo mai departe cu. . .

Privi în jurul lor.

— Macferlan. Da, l-am văzut, spuse dl. Bloom. Unde-i acum ?

— M'Ferlan, spuse Hynes, mîzgîling în carnețel. Nu știi cine-i ăsta. Așa-l cheamă ?

Se îndepărtă, privind în jur.

— Nu, începu dl. Bloom, întorcîndu-se și el și oprindu-se. Stai nițel, Hynes !

N-a auzit. Chiar. Unde-o fi dispărut ? Nici un semn. Ei pe toți. L-a văzut cineva aici pe. . . *Kapa i* doi de *I*. Omul invizibil. Doamne Dumnezeu, unde-o fi intrat ?

Un al șaptelea gropar apăru lîngă dl. Bloom să ia o lopată nefolosită.

— O, iartă-mă.

Se dădu la o parte sprinten.

Lutul, cafeniu, umed, începea să se arate din groapă. Se ridica tot mai mult. S-a terminat aproape. O moviliță de bulgări umezi se ridica tot mai mult, se înălța, și groparii își odihneau acum lopețile. Cu toții se descoperiră iarăși pentru cîteva clipe. Băiatul își propti coroana de o marginee, cumnatul pe a lui de un bulgăre mare. Groparii își puseră șepcile și se îndreptară cu lopețile către cărucior. Pe urmă scuturară ușor fierul în iarbă : curate. Unul se aplecă să smulgă de pe tăiș un smoc prelung de iarbă. Altul, părăsindu-și tovarășii, se îndepărtă mergînd încet cu arma pe umăr, lama lucindu-i albăstrie. Tăcut, la capul mormîntului, un altul înfășura frînghiile. Ața buricului. Cumnatul, întorcîndu-se să plece, îi

puse ceva în mîna liberă. Mulțumiri în tăcere. Se poate, domnule; osteneală. Clătinînd din cap. Știu eu asta bine. Pentru dumneavoastră doar să. . .

Îndoliații se îndepărtară încet, mergînd fără țintă, pe alei ocolite, oprindu-se cîte puțin să citească vreun nume pe cîte un mormînt.

— Hai să ocolim pînă la mormîntul șefului, spuse Hynes. Avem vreme.

— Haidem, spuse dl. Power.

O luară spre dreapta, urmîndu-și gîndurile încetinite. Cu evlavie, vorbi vocea atonă a domnului Power.

— Unii zic că nici n-ar fi în groapa asta. Că sicriul i-ar fi fost umplut cu pietre. Că într-o zi are să se reîntoarcă.

Hynes clătină din cap.

— Parnell n-are să se mai întoarcă niciodată, spuse el. E aici, tot ce a fost pieritor din el. Pace rămășițelor sale.

Dl. Bloom înainta neluat în seamă pe alea lui, pe lîngă îngerii întristați, cruci, colonne sparte, cavouri de familie, speranțe împietrite rugîndu-se cu ochii înălțați, inimile și mîinile bătrînei Irlande. Mai cu cap ar fi să cheltuiască toți banii aceștia pe vreo operă caritabilă pentru cei vii. Rugați-vă pentru odihna sufletului lui. Se roagă oare cineva cu adevărat? Plantează-l aici și termină cu el. Ca prin gura pivniței de cărbuni. Și pe urmă îi aruncă pe toți grămadă ca să cîștige timp. De ziua morților. Pe data de douăzeci și șapte am să fiu la mormîntul lui. Zece șilingi pentru grădinar. Îi plivește buruienile. Bătrîn și el. Încovoiat de tot și cu foarfecile clănțănind. Aproape de porțile morții. Care s-a dus dintre noi. Care a părăsit viața aceasta. Ca și cum ar fi făcut-o de bună voie. Li se dă brînci, la fiecare. Li se răstoarnă găleata. Mai interesant dacă ți s-ar spune ce au fost. Cutare și cutare, caretaș. Eu am fost comis voiajor cu linoleumul. Eu am dat faliment și am plătit cinci șilingi pe liră. Sau al vreunei femei cu cratița. Eu am gătit mîncăruri bune irlandeze. Euloghie într-un cimitir de țară ar fi trebuit să fie poemul acela, al cui e, Wordsworth sau Thomas Campbell. Intrat întru odihnă spun protestanții. Al bătrînului doctor Murren. Marele doctor, îi spuneau acasă. Oricum e pogonul lui Dumnezeu pentru ei. Frumușică reședință de țară. De curînd spoită și zugrăvită. Locul ideal să fumezi o țigară liniștită și să citești *Church Times*. Anunțuri de căsătorie niciodată — înfrumusețate. Coroane ruginite atîrnate de măciulii, ghirlande

din frunziș de bronz. leftin și trainic. Totuși florile sînt mai poetice. Celelalte pînă la urmă îți dau în lehamite, nu se ofilesc niciodată. Nu exprimă chiar nimic. Imortele.

O pasăre ședea pașnic cocoțată pe o creangă de plop. Ca împăiată. Ca darul de nuntă pe care ni l-a dat consilierul Hooper. Hu ! Nici nu se clintește. Știe că nu-s praștii pe-aici cu care să arunci în ea. Animalele moarte, chiar și mai triste. Prostuța de Milly să îngroape păsărica moartă atunci în lădița de surcele din bucătărie, cu o cununiță de margarete și frînturi de inimioare sfărîmate peste mormînt.

Inima sfîntă, poftim; o și arată. Inima la vedere. Ar trebui să fie într-o parte, și roșie, vopsită, ca o inimă de-a adevăratelea. Irlanda a fost închinată Sfintei Inimi, sau ce-o fi fost. Domnul pare în toate felurile, numai încîntat nu. De ce atîta jale pe capul meu ? Ar veni atunci păsările să ciugulească; cazul băiatului purtînd coșulețul cu fructe; dar zicea că nu: ar fi trebuit să se sperie de băiat. Apollo, pictorul ăla.

Ce mulți ! Toți ăștia de aici odinioară se plimbau prin Dublin. Cu credință plecați dintre noi. Cum ești tu acum așa am fost noi odinioară.

Pe lîngă asta, cum ai putea să-i ții minte pe toți ? Ochii, mersul, vocea. Mda, vocea da: gramofonul. Să ai un gramofon în fiecare mormînt sau să-l ții acasă la tine. După masa duminică. Ia să-l punem pe tata mare săracul. Kraahraak ! Helloohellohello grozavdebinemipare kraark grozavdebinemiparesăvăvădiar hellohello împiparehic cophrîmf. Să-ți aduci aminte de glasul lui așa cum fotografia-ți aduce aminte de față. Altminteri n-ai mai putea să-i ții minte fața după cincisprezece ani, să zicem. De exemplu cine ? De exemplu vreun tip care-a murit pe vremea cînd lucram la Wisdom Hely.

Rștr ! Pietrișul scrișnind. Ia stai. Stai nițel.

Privi atent într-o criptă de piatră. Vreun animal. Stai nițel. Uite-l.

Un șobolan cenușiu, obez, tropăi pe lîngă marginea criptei urnind din loc pietrișul. Un bătrîn cu stagiul de lungă durată; străstrăbunicul; știe treburile. Viețuitoarea cenușie se strivi pe sub lespede, zvîrcolindu-se să încapă dedesubt. Bun ascunziș pentru o comoară.

Cine stă aici ? Sînt depuse rămășițele pămîntești ale lui Robert Emery. Robert Emmet, înhumat aici la lumina torțelor. Își face rondul.

I s-a dus și coada acum.

Unul dinăștia n-are ce-alege cît ai bate din palme dintr-un om în toată firea. Îi lustruiește oasele la vedere oricine o fi fost. Pentru ei e carne de rînd. Un cadavru e carne stricată. Ei, și brînză ce-i ? Stîrvul laptelui. Am citit în cartea aceea *Călătorii în China* că cei de-acolo spun că albul miroase a stîrv. Mai bine crematoriul. Preoții sînt contra cu trup și suflet. Se trudesesc și ei pentru firma de concurență. Antreprenori de arderi en gros și fabricanți de cuptoare olandezi. Pe vremuri de molime. Gropi cu var nestins să-i macine.. Camere letale. Cenușa întru cenușe. Sau înmormîntarea pe mare. Unde mai e turnul acela de demult al tăcerii ? Mîncat de păsări. Pămînt, foc, apă. . . Porțile sticleau în față; încă deschis. Înapoi în lumea largă. Ajunge cu locurile astea. Te aduce și pe tine mai aproape de fiecare dată. Ultima dată cînd am fost aici era înmormîntarea doamnei Sinico. Și tata, săracul de el. Iubirea care ucide. . . Nu-mi place deloc lumea de apoi cum scria ea. Nici mie nu-mi place. Mai avem încă o grămadă de văzut de auzit și de simțit încă. Să simți ființe vii calde alături de tine. Lasă-i pe ei să doarmă în paturile lor viermănoase. Nu pun ei mîna pe mine nici în runda asta. Paturi calde; viață caldă, și sîngele pulsîndu-ți în vine.

Martin Cunningham ieși de pe o alee lăturalnică, vorbind cu gravitate.

Avocat cred. Îl cunosc după față. Menton. John Henry, avocat, specialist în angajamente și procuri. Dignam trecea pe la el pe la birou. Pe la Mat Dillon de demult. Serile cînd ne strîngeam la bătrînul Mat. Friptură rece de pasăre, țigări, pahare cu băutură Tantalus. O inimă de aur de-a dreptul. Da, Menton. Și-a ieșit din pepeni în seara aceea la popice pentru că am intrat în el. La mine norocul pur și simplu, înclinația bilei. De ce o fi căpătat un dinte pe mine chiar așa. Ură la prima vedere. Molly și cu Floey Dillon înlănțuite sub tufa de liliac, rîzînd. E întotdeauna cîte unul așa, îl sare țandăra dacă sînt femei de față.

Are pălăria nițel boțită într-o parte. În trăsură probabil.

— Scuzați-mă, domnule, spuse dl. Bloom lîngă ei.

Se opriră.

— Pălăria dumneavoastră e puțin strivită într-o parte, spuse dl. Bloom arătînd cu mîna.

John Henry Menton îl privi fix o clipă fără să schițeze nici o mișcare.

— Aici, îl ajută Martin Cunningham, arătînd și el cu degetul.

John Henry Menton își scoase pălăria, îi îndreptă cuta și netezi apoi fetrul cu grijă de mîneca hainei. Își așeză cu un gest sec pălăria pe cap la loc.

— Acuma e bine, spuse Martin Cunningham.

John Henry Menton își smuci capul în jos în semn de încuviințare.

— Mulțumesc, spuse scurt.

Porniră mai departe către poartă. Dl. Bloom cu avîntul tăiat, rămase cu cîțiva pași în urmă, să nu-l audă vorbind. Martin dominîndu-l cu ușurință. Martin e în stare să-l răsucescă pe un cap-sec ca ăsta pe după degetul mic fără ca alălalt să-și dea seama despre ce e vorba.

Ochi de stridie. Nu-i nimic. Are să-i pară rău poate după aceea cînd o începe să-nțeleagă. Revanșa în felul acesta.

Mulțumesc. Ce mîndri ne mai ținem în dimineața asta.

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

«ULYSSES» CORP ALEGORIC

Printre multiplele cutezanțe de concepție sub al căror regim s-a născut — monumentală și rotundă — structura *sui generis* a romanului *Ulysses*, surprinzătoare între toate rămîne ambiția declarată a lui Joyce de a proiecta, la un anumit nivel al semnificației, icoana unui misterios organism secund — altul decît al personajului central al cărții, domnul Leopold Bloom (scrutat de altfel de narator, cu realism, în toate atitudinile cu putință), altul decît al complementelor acestuia, soția sa Molly și paradoxalul Telemach, Stephen Dedalus, altul, în sfîrșit, decît al arhetipului ascuns sub parodie — bătrînul Odiseu homeric: invizibil pentru ochiul liber, chipul acesta, urzit sub variatele căptușeli ale stralului literal, se oferă ochiului inteligenței, în pur registru alegoric, drept o imagine a corpului uman, ambiguă zidire rezultată din articularea unui material stilistic și semantic trimițînd — în segmentele capitale ale narațiunii — la membrele și organele unui întreg gigantic, configurat, metaforic vorbind, dintr-un sfert de milion și mai bine de celule (*Ulysses* cuprinde, 260.430 de cuvinte!). Dar, la obiect, Joyce însuși: « Cartea mea este și o epopee a trupului uman. Singurul care să fi întreprins vreodată un lucru asemănător, din cîteștiu, este Phineas Fletcher ¹. În timp însă ce opera lui, *The Purple Island* e pur descriptivă, mărginindu-se să dea un fel de hartă anatomică și colorată a organismului, în *Ulysses* corpul se mișcă în spațiu, fiind sâlașul unei personalități întregi. Mi-am adaptat cuvintele în așa fel încît să pot exprima prin ele toate funcțiile trupului omenesc. » ²

Despre ce fel de adaptare poate fi vorba? Dacă arhetipul odiseic e relativ ușor identificabil datorită paralelismului structurilor de situație străbătute de erou, ³ cititorul e confruntat acum cu o cheie de lectură de un ordin diferit, sensul la care se referă cu atîta dezinvoltură marele faur și arhitect de ficțiune, aflîndu-se de fapt zăvorît în litera textului sub lacăte grele, descurajînd tentativa penetrației

¹ Poet englez din școala lui Spenser; a trăit între 1582 și 1650, compunînd, printre altele, lucrarea *Insula purpurie*, la care se referă Joyce.

² Joyce, citat de Frank Budgen în *James Joyce and the Making of Ulysses*, ed. 1964, p. 21

³ Cf. *Ulise — parodie și rodnicie*, în *Secolul 20*, 10-11-12, 1971, pp. 99—108.

Schiță inedită de CONSTANTIN BRÂNCUȘI pentru
portretul lui Joyce (colecția Musée d'Art Moderne —
Paris)



M



Imediate: cuvintele « adaptate » să furnizeze echivalări în alte registre funcțiilor trupesti, orchestrate, nici vorbă, cu iscusință fără de egal, se refuză într-adevăr descifrării instantanee. Pantagruelic, jocularul Joyce — « Jeems Joke » — să fi aruncat oare aici urechii o aeriană nadă de vorbe înghețate, ca în cunoscutul episod din a IV-a carte a capodoperei lui Rabelais : — « dragées perlées de diverses couleurs », vorbe pe cât de multe pe atât de mute, « mots de gueule, mots de sinople, mots d'azur, mots de sable, mots dorés », grindină policromă lăsând auzul perplex, fragmentele cerîndu-se mai întîi culese în mîini, topite bob cu bob la căldura palmei, ca, în sfîrșit, prodigios înviate, să răsune cu rost, declinîndu-și identitatea, cînd în vileag gulliveriana plămădă? . . .

Dacă nu putem ignora constanta umorului joycean, instrument fundamental al demitizării parodice în *Ulysses*, prezent ca un fel de țesut conjunctiv pînă în cele mai neașteptate retorte ale zilei descrise, — 16 iunie 1904, nivelul de interpretare la care se referă imaginea Trupului ține, din cîte s-ar părea, de o ordine de preocupări și intenții mai grave. Într-adevăr, gîndit să întruchieze ideea scriitorului despre « opera totală » și « perfectă », *Ulysses* s-a vrut, într-un sens și un substitut laic al cărții cărților, « biblie » în consecință închinată omului terestru. Romanul tînde așadar pe de o parte să oglindească persoana umană ca întreg, în cele mai variate și contradictorii ipostaze, pe de altă parte, printr-un apel la cvasitotalitatea artificiiilor țînînd de fondul apercetiv al civilizației vestice, el ambiționează să epuizeze rețeaua de sensuri susceptibile să fie receptate de intelectul omenesc, dincolo de scoarța literalului. În deplină luciditate, Joyce a emulat deci aici mai puțin cu un Rabelais, cît cu autorii de « scriptură sacră ». Pe marginea acestui aspect, într-un penetrant eseu, David Daiches spunea următoarele : « faptul de a fi pus fiecare episod în raport cu un organ al trupului uman, apoi, rînd pe rînd, cu o anumită artă, ca și, firește, cu incidentele *Odiseei*, este un mijloc utilizat de Joyce cu scopul de a adăuga cît mai multe implicații universale faptelor particulare descrise ; spre deosebire de referirile homerice sau « mistice », — implicații coexistînd simultan cu istorisirea episoadelor — celelalte nu ies la iveală decît în momentul cînd cititorul contemplă opera ca un tot, cînd diferitele organe se unesc spre a produce omul întreg, iar diferitele arte, suma activităților umane. Procedeele homerice și cele « mistice » își împlinesc menirea dînd spor de profunzime acțiunii, ca în cazul orchestrării unei melodii ; procedeele minore de expresie tînd la rîndul lor să devină pentru Joyce operante printr-un proces de expansiune, bogăția lor fiind nu a unei singure coarde sonore (care, răsunînd într-o fracțiune de timp, și-ar comunica pe moment întreaga încărcătură), ci, mai curînd, aceea derivată dintr-o vastă Incursiune prin spațiu și timp, arie unde, în virtutea memoriei retrospective, toate coexistă »¹.

Pentru Joyce, trecut temeinic, cu luminile rațiunii critice și inchizitive, prin studiul *Summelor* lui Toma d'Aquino, anexarea sensurilor ce transcend literalul strict se face însă nu oricum, ci printr-o incursiune secularizantă, în dominionul sacrului alegoric, de care, în spiritul Scholei, vorbise, printre alții, și Dante, justificînd titlul polisemantic (« polysemum », zice poetul) al *Divinei Comedii*, printr-o directă referire la Scriptură : după cum enunțul psalmistului « In exitu Israel de Aegypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judaea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus » denotă literal, explică ilustrul florentin, fapte istorice legate de ieșirea poporului ales din captivitatea faraonilor, la nivel alegoric același lucru însemnînd răscumpărarea întregii omeniri (« opus salutis »), tot astfel propria sa operă în limbă vulgară înfățișează, la stadiul literai, soarta sufletelor post-mortem

¹ David Daiches, *The Novel and the Modern World*, University of Chicago Press, 1970, p. 102

în sens simplu și direct, iar la nivel alegoric, consecințele bune sau rele ale exercițiului liberului arbitru, concretizate după faptă în merite sau demerite, și prin urmare, în răsplată sau pedeapsă¹.

Dar un atare salt de la literal la alegoric (alte cazuri ilustre: Spenser, Cervantes, Tasso), prin straturile dens supraetajate ale unuia și aceluiași enunț cere, firește, un punct de referință extrinsec, oferind ghidaj lecturii. O tradiție auctoritativă sau autorul însuși — cazul lui Dante și Joyce — dacă a nutrit asemenea intenție, sînt factorii în măsură să lumineze punctele unei astfel de șarade ticluite cu adresă, exegezele exterioare cadrului prestabilit rămînînd în subsidiar binevenite doar ca scăpărări frumoase ale inteligenței glosatorilor.

Asumîndu-și așadar libertatea demiurgică a creatorului de sensuri multiple suprapuse, Joyce lucrează, spre exemplu, demarajul propriu-zis al « Bloomiadel » (moment parodiind ca structură de situație episodul Calypso din Homer) sub semnul, la prima vedere greu explicabil, al Rinichiului — propunînd în consecință, în dispreț al altor comentarii conjecturale, citirea bucății în adîncime ca pe o evocare alegorică a acestui organ. Mergînd mai departe, membrul următor al narațiunii (V) avînd drept corespondent homeric popasul în ținutul Lotofagilor, stă sub semnul aparatului Reproducător; apoi, în succesiune, episodul Hades (VI), sub semnul Inimii; Eol (VII), sub semnul Plămînilor; Lestrigonienii (VIII), sub semnul Esofagului; Scylla și Charybdis (IX), sub semnul Creierului; Stîncile plutitoare, (X), sub semnul fluidului Sanguin; Sirenele (XI), sub semnul Urechii; Ciclopul (XII), al sistemului Muscular; Nausicaa (XIII), sub îngemănata emblemă a Ochiului și Nasului; Boii Soarelui (XIV), sub semnul matricei Genitivei; Circe (XV), al aparatului Locomotor; Eumeu (XVI), al sistemului Nervos; revenirea în Ithaca (XVII), sub marca sistemului Osos; iar regăsirea Penelopei (XVIII), printr-o finală antiteză, sub semnul propriu-zis al Cărnii².

Arbitrar, s-ar grăbi, de ce nu, să exclame unli în fața acestui tablou de corespondențe: ce oare poate justifica asemenea fantezistă anatomie? Răspunsul e unul: migăloasa plînuire a fibrei narațiunii, capitol după capitol (cu excepția primelor trei, reprezentînd introducerea), astfel ticluită de însuși proiectantul ei. Liber și suveran artificier al ficțiunii sale, Joyce, și-a întins, se înțelege, canavaua, pe acest model, nu fără rațiune; urzit cu răbdare și o artă desăvîrșită a disimulării, stratul de profunzime configurînd Corpul alegoric, cel mai puțin evident pentru cititorul grăbit, comportă însă valențe intenționale egalînd în multe privințe importanța straturilor literal și parodic, prin forța împrejurărilor mai transparente. Recitirea cărții în lumina reperelor oferite de acest ecran de adîncime nu este, firește, o întreprindere facilă; prudenta evaluare a punctelor de miră oferite pentru pătrunderea acestui cod ultim de lectură, are în schimb șansa de a pune într-o lumină nouă și stimulative anvergura integrală a gândirii romancierului.

O exemplificare, chiar succintă, s-ar cuveni pornită cronologic cu începutul. De ce, așadar, Rinichiul în capitolul primelor deambulări ale domnului Bloom? Răspunsul poate fi dedus suficient de prompt, (deși exact numai pînă la un punct) din deschiderea episodului: « Kidneys were in his mind », afirmă Joyce despre eroul său. Reiese că, într-adevăr, personajului îi plăceau organele de animal, și între toate, rinichiul; de altfel, de la măcelăria cartierului, domnul Bloom cumpără un rinichi pe care-l va pregăti pentru micul dejun al consoartei sale. Dar, ostentativ afișat de narator în vitrina capitolului cu care încep peripețiile propriu-zise ale

¹ Le opere latine di Dante, Giuliani, 1882, X, VIII, 125

² Cf. Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, Penguin and Faber, 1965, p. 38 și urm.; Joyce, *Letters*, vol. I p. 145, Viking Press, Faber & Faber, 1958.

modernului Odiseu, rinichiul-etichetă nu e, totuși, decît un procedeu de captare, îndrumînd atenția în vederea celor ce urmează ; căci lectura atentă a fragmentului duce curînd la simbolismul profund al organului pomenit. Urmărind firul monologului interior al personajului, constatăm că mișcările lui matinale sînt bîntuite din subconștient de impulsul libido-ului genitiv. Or, atît pentru poet cît și pentru imaginația populară (chiar și pentru simbolismul liturgic) pîntenul apetitului trupesc a fost tradițional și foarte sugestiv localizat în aria lombară, rinichiul fiind socotit locul obîrșiei dinamismelor carnale și, indirect, a tuturor rodnicilor de aici izbucnite. Sensul, întîlnit de pildă la anticii Persius și Juvenal, e coroborat, ca o curiozitate, de ritualul multiseclar al ungerii zonei lombare cu balsam în sacramentul maslului, după obiceiul bisericii latine. Recuperat în cîteva versuri moderne de remarcabilă pregnanță, același semn, sub pana irlandezului W.B. Yeats, insinuează tulburător trăsătura de unire dintre fiorul scuturînd rărunchii și însuși destinul final al omului, încadrat în mit și istorie : « A shudder in the loins engenders there / the broken wall, the burning roof and Tower / And Agamemnon dead » . . . Sugerînd mocnirea elanului vital primordial, capitolul Calypso, *primum movens* în Odiseea lui Leopold Bloom, răspunde într-adevăr simbolismului lombar, clin al trupului din a cărui zvicnire totul. În ultimă instanță, pornește, și căruia, în momentul imediat următor, dominat de obsesia narcisistă a intromisiunii și de prezența sexului masculin, — rădăcină și tulpină a generațiilor omenirii — îi va răspunde aparatul reproducător propriu-zis ; pe această notă și pe această imagine, capitolul în cauză se încheie, stabilind o legătură organică de prim ordin cu tema paternității, notorie în *Ulysses*.

Printr-un contrapunct nu lipsit de surpriză, în continuare asistăm la episodul vizitei lui Bloom la cimitir, adevărat plonjeu meditativ în adîncuri, în așternutul dinăuntru al lucrului trupesc, — în inimă deci. Simbolismul pămîntului ca înveliș, șocant ca paralelă pentru carne, se va evidenția deplin abia în episodul final unde, cernut de subconștientul femeii, același pămînt, Gea-Tellus, personificat prin Molly Bloom, se va rosti trupește, înmiresmat cu tîria tuturor sevelor vieții. Inima din episodul funeraliilor, simbol derutant la prima vedere, nu e decît organul profund implantat în carne, propus aici ca o metaforă cutezătoare pentru insondabilul interior ; Joyce figurează prin acest membru interiorizat al narațiunii o alternativă metaforică ieșită din comun, — exorcizată însă de lugubru — pentru miezul și motorul invizibil dar necesar al bunătății și vieții : « Gravediggers in Hamlet. Shows the profound knowledge of the human heart ».

Compus dintr-o succesiune de bucăți scurte, înlănțuite în ritm rapid, capitolul următor, vizita lui Bloom la redacția gazetei stă, parodic vorbind, sub semnul întîlnirii lui Odiseu cu Eol, zeul vînturilor. Tehnica narațiunii suferă modificări notabile, largi spații albe aerisesc paginile, dialoguri animate dar superficiale presară zecile de file, de-avalma cu știrl din cele patru vînturi, cu graba și fuga personajelor intrînd și ieșînd pe ușă ; domină elementul vînturatic, vorba aruncat în aer. Atît prin scriitură cît și prin lucrurile înseși și aluziile care-l împînzesc, întregul episod pare să respire : în diluviana proză a lui Joyce — uneori de o densitate strivitoare — el figurează, aerian, plămînul.

Veriga următoare, ora prînzului, compusă, după cum subliniază autorul, în ritm « peristaltic », transferă firește scena interioară în aria preocupărilor despre hrană :

¹ *Ulysses* (ed. Bodley Head) p. 138

înjghebat acum din puseuri, — relaxări și mișcări de contracție — monologul interior progresează strâns înfășurat pe un fir intestin conducător unde senzației mușcatoare de foame îi urmează, la un moment dat, reacția de desgust (« hate dirty eaters »), în fața spectacolului unor înfulecături plescând din gură: eroul intră și lese, nu suportă tovărășia lor, se va ospăta în altă parte. Din orice unghi ar fi privit, segmentul narativ nu lasă nici o îndoială asupra organului sub a cărui egidă e plasată acțiunea. Dar dincolo de reprezentarea realistă a prinzului personajului, sau de reacțiile lui lăuntrice înaintea mîncării, câteva momente foarte semnificative vin să puncteze evenimentul, conferind substanță temei și la nivel universal; este vorba de sugestia ingerării, deglutiției și eliminării în sensul cel mai general al acțiunilor implicate: mistuirea obiectelor, ființelor și lucrurilor prin trecerea timpului ce macină totul, — timpul hulpav, « tempus edax rerum » fiind de fapt marea prezență a amiezii Uliselui Joycean. De altfel, corespondența homerică a capitolului sint căpcăunii Lestrigionienl, devoratori a toate.

Un nou contrapunct spectaculos va muta teatrul desfășurărilor diurne ale domnului Bloom în sfere mai înalte: scena următoare, care se petrece în bibliotecă, duce cititorul în cîmpul literelor și criticii istorice; tehnica pasajului este dialectică, dar departe de a fi « vinturatic » (ca în pasajul Eol), dialogul gravitează cu subtilitate în jurul unor teme elevate. Radiografiat cu atenție, acest capitol este « creierul » Odisseului lui James Joyce: Ulise ca personaj, prima oară dincolo de titlu, apare menționat acum de mai multe ori, ca un ecou ascuns al reglstrului parodic pentru întreaga carte; revine, lucid comentată (sub forma unei disertații rostite de Stephen Dedalus) tema paternității; Hamlet, Richard al III-lea, Shylock, Macbeth, Văduvele vesele din Windsor, Toma din Aquino despre incest, tema fratelui uzurpator în Shakespeare, referințe homerice, tot atîtea subiecte de frămîntare intelectuală întregesc marele capitol-eseu.

De o structură net diferită, pasajul înlănțuind narațiunea mai departe, frapează prin dispersie labirintică: nouăsprezece incidente răzlețe se desfășoară cvasi-simultan sub ochii cititorului, în timp ce un personaj episodic, Father John Conmee S. J., traversează orașul. Nici capitol propriu zis, nici membru al marelui corp de ficțiune, porțiunea a fost descrisă de Joyce drept un Interludiu¹: fluxul circulației și evenimentelor, fracturate de prozator într-o imagine caleidoscopică și moleculară evocă scurgerea prin pereții arterelor, pulsul vital zvîcnind anonim în încrângături fluide. Întregul pasaj a fost conceput și pus de Joyce sub semnul singelui.

Onomatopeic în debut ca și în încheiere, împințit cu pregnante sugestii de glasuri umane și de melopei, străbătut de replici eufonice, clinchete argintii, sonuri cristaline, alămuri, sau tînguiri de harpă, de dulcea sporovăială a două tinere ospătărițe, capitolul parodiind întîlnirea lui Ulise cu sirenele, a fost conceput în tehnica fugii « per canonem »; alegoric, el figurează urechea. Obsedat pînă la refuz de materia acestui episod, cizelat sub tensiunea lăuntrică a polifoniei, Joyce, el însuși mare meloman, avea să mărturisească că după încheierea lui, s-a simțit incapabil de a suporta sunetul muzicii, un timp².

O cu totul altă atmosferă va încinge pagina la momentul popasului în barul lui Barney Klernan: parcurgem capitolul-bici, viîlind sub cascada substantivelor

¹ « Entr'acte », Joyce In Letters, p. v. I 149

² Letters, v. I, p. 129

propriu, mișunind de adjective compuse, de litanii de nume de persoane, tot atâtea simboluri de putere și acțiune condensate, nu fără intenție satirică, sub semnul Verbului mușcător. Discuțiile se înfierbîntă, apare chiar riscul unei altercații concrete, Bloom e cit pe ce să primească un proiectil improvizat în cap. La Homer, episodul aici parodiat e înfruntarea lui Odiseu cu Ciclopul. Partea corpului uman evocată zgomotos prin fibra acestui text ridiculizînd bombasticismul și găunoșenia exprimării și purtărilor, e dinamismul muscular, tradus printr-o Niagară de morfologii lingvistice în tensiune.

Două funcții împletite, vizualul și olfactivul, domină în continuare clipa amurgului cînd, din unghiuri opuse, două psihologii contrastante, bărbatul (Bloom) și fata (Gerty), sînt puse față în față de prozator și, într-un mod paradoxal, făcute să dialogheze. Capodopera contrapunctică înfăptuită de Joyce în acest capitol « pe două voci » (replică a episodului Nausicaa din *Odiseea*) e una din cele mai remarcabile izbînzii stilistice din *Ulysses*. Constantele lui simbolice rămîn *ochiul* prin al cărui cod de expresie se desfășoară tăcutul schimb de impresii dintre erou și eroină, și *nasul*, organul aluziei la fler și al depistărilor erotice selective.

Uriașul capitol în care urmărim apoi etapele vizitei domnului Bloom la maternitate, stă sub semnul matricei genitive, sugerată printr-o fabuloasă întreprindere istorico-lingvistică, — sintactică, morfologică și stilistică — reproducînd alegoric procesul dezvoltării embrionice, de la concepție la momentul facerii. « Bloom este spermatozoidul, spitalul e pîntecul, sora ovum-ul, Stephen Dedalus embrionul », explică autorul corespondențele trupești ale acestui membru, anume parcă spre a semăna derută în rîndurile analiștilor concentrați prea mult asupra literei ¹.

La miezul nopții, trecerea spre cartierul malfamat al Dublinului, va semnifica o rupere categorică cu toate procedeele pînă aici utilizate în descrierea zilei personajului: halucinația la locul monologului interior, poliloguri prolixе însoțite de indicații de regie înlocuiesc narațiunea, care se curmă spre a face loc, subit, procedeele scenice. Cititorul asistă acum la o fantastică piesă de teatru, adevărată bacchanală și orgie de mișcare; gura proferă chiote și invective, urechea aude chemări apocaliptice la judecată; prezent, trecut și viitor se amalgamează pe retină într-un carusel înflorător. Visele și realitatea se amestecă, morții învie, conștiințele sînt scuturate de remușcări și vedenii. În casa de toleranță a unei oarecari Bella Cohen, două din traiectoriile esențiale ale romanului ajung să se intersecteze, după prelungi căutări în meandre: Leopold Bloom și virtualul său fiu spiritual Stephen Dedalus se întîlnesc, cel dintîi oferind ocrotire și călăuzire plină de solicitudine celui din urmă, scoțîndu-l, mai mult sau mai puțin teafăr, din lăpșar. Impresia este că romanul însuși începe « să meargă », în acest episod; totul face picioare, în tropot năucitor, totul își iese parcă din tipare. Prin prisma denotărilor aparente avem de-a face, desigur cu punctul maximei coborîri a personajelor: sîntem la tălpi într-adevăr, la nivelul picioarelor. În economia alegorică a cărții, episodul magicianei Circe, cea ce preface oamenii în porci (căci, din perspectivă parodică, despre ea este vorba) — stă sub semnul aparatului locomotor, lucru cu prisosință scos în evidență de înjosirea caracterelor ca și de obnubilarea conștiințelor.

¹ Joyce în *Letters*, v. 1, p. 139; mai pe larg, o analiză a acestui episod în *Secolul* 20, nr. 10—11—12, 1971, p. 103 urm.

Emanînd o forță liniștită, momentul antepenultim marchează reaşezarea cuminte în matca naraţiunii obișnuite, în antiteză cu agitația motorie definitorie pentru episodul precedent. E ora unu noaptea și, extenuate de excese, de nesomn, de ceasurile tirzii, personajele, lipsite fatalmente de mijloace de locomoție, își trag acum sufletul sub acoperișul unei tarabe (parodic vorbind, episodul Eumeu); Bloom, lucid și morigenator, Stephen, încă pradă efectelor beției, și un marinăr cu pleoapele grele de somn inșiripă un taifas mai mult sau mai puțin contradictoriu despre o varietate de subiecte; se discută despre suflet, creier, trup, probleme maritale, nemurire, cunoaștere, orașe, resursele naturale ale Irlandei, chestiunea evreiască, și altele. Ramificațiile conversației se întind lin peste mări și țări, atingînd granițele pămîntului, cunoscute în periplusurile sale anterioare de marinăr. Împinzîrea prudentă și inchizitivă a obiectelor percepției este constanta acestui membru narativ trasînd cu finețe, din semitonuri transparente, sugestia sistemului nervos al marelui organism.

Întoarcerea sub acoperișul conjugal (Ithaca) capitol « de o calmantă spectralitate »¹, la care Joyce ținea foarte mult, prezintă în formă catehetică, de întrebări și răspunsuri, un meticulos repertoriu selectiv al micro și macrocosmosului, trădînd foarte bine, prin schema și anvergura sa totalitară, ambițiile romanului; pe ton sec dar nu fără umor, se expune totul: de la inventarul somatic al lui Bloom, la poziția stelelor în conjunctura firmamentului și de la descrierea apei în ebuliție, la titlurile cărților din biblioteca familială, precum și la rememorarea momentelor esențiale de peste zi, fără a se omite nimic din automatismele și reacțiile cogitative-inșinctive ale modernului Odiseu la clipa bilanșurilor, ora culcării: osatura acestei secțiunii, pe cît de percutantă și condensată, pe atît de descărnată, scutită de redondanțe și înflorituri, se divulgă drept colosalul schelet al Uliselui jockeyan.

În sfîrșit, într-o lentă mișcare de revoluție și rotație, capitolul ultim, — desfășurat pe cea mai largă orbită, din eflorescența a opt gigantice fraze fără punctuație (dintre care prima singură numără două mii cinci sute de cuvinte) — se urnește monologic, emanat din subconștientul adormit al femeii, simbol peren al fecundității. « Încheierea e *clou*-ul cărții », explică Joyce construcția capitolului, « începe și se termină cu același cuvînt, *yes*. Se mișcă în ritm lent, egal și sigur, ca un enorm glob pămîntesc depănîndu-și în rotire fuiorul. Punctele cardinale sînt sinii, părțile posterioare, matricea și născătoarea, exprimate prin recurență cuvîntelor *because* (fiîndcă), *bottom* (în toate sensurile²), *woman* (femeie) și *yes* (da) »³.

Din magma fierbinte a logosului descătușat de virgule și puncte, romanclerul dă trup aici, prin gura Penelopei sale, unui credo afirmativ de o amploare și frumusețe stranie și total neîngrădită; în limanul acesta clar-obscur, cer și pămînt se apropie, foc și apă ajung să se sărute, contrariile, rotunjite, se împreună; omenite, zările interioare se contopesc într-un singur orizont, întreg sfînt, *discordia concors*, după chipul și asemănarea logodnei miraculoase dintre glie și trupurile vii, sau dintre intelect și sensualitate. « Gea-Tellus sau pămîntul însuși », cum avea să comenteze Ezra Pound pasajul, « e țarina fertilă de care intelectul încearcă să se deslipească, dar de care rămîne totuși legat *in saecula saeculorum*. . . Cugetările finale ale femeii

¹ « I like the episode myself. . . I find it of a tranquillizing spectrality », (Joyce în *Letters*, v. I, p. 176).

² Fund, parte de jos, bază, temelie, capăt, poale, miez, adîncime maximă, fond

³ Joyce în *Letters*, v. I, p. 169—170

ui Bloom nu cunosc stavilă (închinare psihanalizei cu acest prilej). Dar « cenzorul în sens freudian nu are ce căuta aici, căci gândurile nocturne ale lui Molly (deosebit) de stihuirea cîndva omnilăudată a domnului Young) ne sînt în final destăinuie e femeia ne mărturisește totul atunci cînd spune că « trupul ei este o floare ». Ultimul ei cuvînt este afirmativ. Moravurile societății ipocrite n-au izbutit și nu vor izbuti s-o încătușeze sub carapace. Molly Bloom există fără îndoială în Patagonia, așa cum există în Jersey City, în Camden, oriunde »¹. Floare a rodului, cu potirul petalelor instinctiv și larg desfăcut spre lumină și rouă, cu rădăcinile adînc răsfirate în humusul negru ca noaptea, Penelopa lui Joyce e prospețimea însăși plină de nuri a vieții, primenindu-se pururi, carnal și spiritual, prin iubire.

Toate conceptele noastre despre măsură, proporție, organizare, ideea însăși de « justă scară » sînt, în ultimă instanță inspirate limbii de imaginea trupului, observa un cercetător englez al expresiei și simbolismelor corporale², reamintind cu îndreptățire de aforismul grec, niciodată caduc, potrivit căruia măsura lucrurilor toate este Omul: « panton metron anthropos ». Simbolismul corporal în *Ulysses*, alegorie riguros concepută și codificată de Joyce în straturi, spre a da spor de adîncime treptelor literale și parodice ale exemplarei sale narațiuni, e un lucru nemijlocit legat la rîndul său de conceptul și năzuința măsuri. Așa cum s-a mai remarcat, cartea tinde întradevăr să dea o interpretare coerentă și integrală a existenței omului obișnuit, fixată, prin virtuțile imaginației și arta cuvîntului scris, la proporții definitive și cvasi-statuare: « Îl văd de jur împrejur, din toate părțile », putea să spună Joyce despre Ulise; « e aproape tridimensional, în sensul comparației cu orice sculptură. Ulise e omul complet și omul bun totodată. Astfel, în orice caz, intenționez să-l rotunjesc »³. Idealul joycean al perfecțiunii artistice, explicitat atît în *Scrisori* cît și într-o pagină antologică din *Portretul artistului la tinerețe*, se constituie din împletirea a trei atribute reductibile și ele, armonios, la măsură: « The most satisfying relations of the sensible must correspond to the necessary phases of artistic apprehension. Find these and you find the qualities of universal beauty. Aquinas says: Ad pulchritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas. I translated it so: three things are needed for beauty, — wholeness, harmony, and radiance »⁴.

Integritatea, organicitatea armonică a construcției, luminiscenta ca bogăție de sensuri comunicate neîncetat inteligenței, sînt fără îndoială și trăsăturile definitorii ale lui *Ulysses*, roman-sumă, configurat alegoric ca trup, întii de toate prin aceea că, la nivelul său formal, întregul e diferențiat pe modalități distincte și perfect contrastante de scriitură; cele cincisprezece tehnici narative utilizate nu sînt însă un scop în sine, ci, așa cum a ținut s-o sublinieze însuși autorul, rezultatul postulat de organele corporale evocate.⁵ Înconfundabile, texturile nu se îngîna, ci se întregesc reciproc prin chiar varietatea lor convergentă. Irepetabile ca stil, aceste individualități formale acoperă în continuare, printr-o secundă învăluire concentrică, cincisprezece momente tematice amplificînd simetric, de astă dată prin conținut, împărțirea. Dincolo de aceste căi de statornicire a caracterelor distincte, arhitectura ansamblului propune în cele din urmă interpretarea ultimă și cea mai îndrăznească din toate, oferind ochiului inteligenței cele cincisprezece situații fundamentale ale narațiunii, fiecare înzestrată cu rolul de treaptă sau

¹ Ezra Pound, *The Paris Letter* (in *Literary Essays*, p. 407)

² Donald MacRae, *The Body as Social Metaphor*, vezi

³ Joyce citat de Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, p. 17

⁴ Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 252

⁵ Joyce in *Letters*, v. I p. 146—147

« organ » semnificativ prin care, metaforic, se mișcă și grăiește romanul întreg : astfel, de pildă, capitolul IV (« Rinichiul ») urnește acțiunea; « Plămîinii » (VII) aerisesc compactitatea uriașei proze; « Creierul » (IX) o intelectualizează; « Urechea » (XI) îl împrumută valențe eufonice, făcînd-o să cînte; « Picioarele » (XV) să umble, leșindu-și, cum s-a remarcat, din țîțini și tipare; « Scheletul » (XVII) dezvelește o adevărată tablă de materii a situațiilor; « Carnea » (XVIII), în final îmbracă, acoperă totul.

Trecute aici în revistă din perspectiva eretelui, marile subdiviziuni ale Corpului joycean par a se împărtași în mod curios dintr-o calitate comună zidurilor ascunse sub pămînt, refuzîndu-se îndărătnic ochirilor ce sfredelesc inchizitiv doar de la nivelul solului : arhetipul zace sub litera textului așa cum cetatea îngropată sub brazdă zace nebănuită de pasul drumețului, — fie el explorator — așteptînd însă ca o anume incidență a razelor soarelui s-o descopere din vedere aeriană, cu toate detaliile contururilor ei, arheologului privind din înalt. Comparația, firește, nu merge mai departe de nivelul suprafeței, o lucrare de artă neputînd fi pozitiv comparată cu obscure rămășițe fosile. Paralela care se impune din toate punctele de vedere va fi deci, mai curînd, aceea punînd față în față opera artistică cu organismul biologic, apropiere la care se referea un eseist canadian (Northrop Frye în *Anatomia criticii*), regretînd că domeniul criticii literare n-a cunoscut încă un Samuel Butler apt să formuleze paradoxurile generate de o asemenea alăturare.

Arts est celare artem. Un prim paradox al Corpului ca mijloc de expresie în *Ulysses* ar putea fi — în lumina celor de mai sus — a r t a cu care *arta* însăși a desenării imensului trup e perfect disimulată în clinurile adînci ale narațiunii. Corpul în *Ulysses* nu e, cum s-a văzut, corpul lui Leopold Bloom, așa cum nu-i nici trupul pîrguit al soției sale, dîndu-ni-se în vileag în monologul final. Adevărul alegoriei trupesti izvorăște, pentru Joyce, din pături freatice de profunzime. Resuscitat realmente prin puterea Verbului, dar reținut prin artificiu în sedimentul afund al textului, Trupul din *Ulysses* e Omul însuși obișnuit, nedreptățit de apăsarea veacurilor ipocriziei puritane care i-au tăgăduit, o dată cu multe alte lucruri, dreptul de a exista ca întreg de carne și oase în cîmpul reprezentării artistice. Din acest punct de vedere, am putea spune că alegoria de aici este un cal troian al eliberării, prin care Joyce recheamă ceea ce fusese mort la viață. « À James Joyce, maître illustre, mais surtout à celui qui a dit à l'homme mort et enseveli : Lazare, lève-toi » !¹, afirma recunoscător Edouard Dujardin, omagiînd în Joyce pe taumaturgul însuflețitor al unui lucru considerat răposat.

Straniu, — definitiv fixat în tipare și totuși, prin iradierile sale, mobil — încărcat cu funcții multiple, străbătut în toate direcțiile de factori semici convergenți, marele Corp sfidează așadar definitiv sarcofagul. Dar modelul uman din *Ulysses* — cazul oricărei opere de artă — rămîne cumva infidel viziunii cotidiane. Un paradox în această ordine de idei, e arhitectura sa predominant lăuntrică; de bună seamă nu este vorba de o replică modernă dată de Joyce vreunui baroc « castillo interior », cu « moradas », de felul celui gîndit de alt autor de alegorii ilustre, Teresa din Avila, ci de oglindirea unui adevăr natural, intuit cu pertinență : dacă în *Ulysses* cele mai multe părți trupesti reprezentate prin narațiune nu sînt într-adevăr cele externe, dinamica propriu-zisă și însăși expresivitatea trupului exterior rămîn, cum știm, în realitate chiar, funcții ale misteriosului labirint energetic lăuntric; corpul interior,

¹ Dedicăția lui Edouard Dujardin pe un exemplar al mai vechii sale proze de avangardă *Les lauriers coupés* (1887) experimentînd creator tehnica monologului interior, dusă de Joyce la perfecțiune.

aici captat prin arta cuvîntului — absorbînd, transformînd, transmiţînd puterea mişcării — e cel care respiră cu îndreptăţire în primul rînd prin porii multipli ai marei fabule Joyceene.

Pe de altă parte, atributele perfecţiunii scumpe lui James Joyce — integritas, consonantia, claritas — se vădesc în structura întregului, consecvent traduse prin măsură, proporţie, adecvare. Va lipsi înaintea analizei, în mod paradoxal, sugestia simplă a simetriei bilaterale, definitorie pentru corpul omenesc: îndelung cîntărit în lumina imaginaţiei, arhetipul pare să ţină însă, pînă la urmă, ca simetrie, de forma perfecţiunii rotunde. Reproiectat în acest fel, modelul îşi desfăşoară proporţiile într-o linie cu desăvîrşire lipsită de unghiuri, epifanie pornită dintr-un singur punct-izvor, dezvoltat ca un lujer, desenînd floarea unui cerc neîncis, din care, tot mai cuprinzător, creşte al doilea, imperceptibil prelungit în cumpăna celui de al treilea, apoi a celorlalte urmînd acelaşi tipar în mişcare, configurînd, într-o volută lină, întregul. E unica simetrie metaforică cu putinţă pentru un organism viu şi totodată deschis, deopotrivă de perfect în proiect şi în desfăşurare; într-adevăr, modelul aici, ca la oricare lucru însufleţit — *vivum omne ex ovo* — nu va putea fi mai fidel regăsit decît în chipul şi asemănarea părintelui genitor: Joyce însuşi, cel intuit în cheie esenţială — « le sens du pousser » — de geniul românului Constantin Brîncuşi.



TEATRUL
ȘI
SEMIOLOGIA
CORPULUI



BIOMECHANICA

În trecut, actorul s-a manifestat întotdeauna în concordanță cu societatea căreia îi era destinată arta sa. În viitor, actorul trebuie să meargă chiar mai departe, armonizându-și tehnica sa cu (noua) situație industrială. Pentru că va lucra într-o societate unde munca nu mai este privită ca un blestem, ci ca o fericită necesitate vitală. În aceste condiții ale activității ideale, arta revendică în mod limpede o nouă fundamentare.

Sîntem obișnuiți cu rigida împărțire a timpului de care dispune omul în *muncă și odihnă*. Fiecare muncitor încerca să petreacă de obicei cît mai puține ore la muncă și cît mai multe cu puțință pentru repaus. În timp ce, în condițiile societății capitaliste, o astfel de dorință e foarte normală, ea este complet incompatibilă cu dezvoltarea proprie societății socialiste. Principala problemă este aceea a oboselii, și de corecta ei soluționare depinde arta viitorului . . .

Întreaga problemă se reduce la reglementarea perioadelor de repaus. În condiții optime (ținînd seama de igienă, fiziologie și confort), o scurtă pauză de zece minute poate reface complet energia unui om.

Munca ar putea deveni mai ușoară, plăcută și neîntreruptă, în timp ce arta ar fi utilizată de noua clasă nu numai ca o modalitate de relaxare, ci ca ceva în mod organic vital stilului de lucru al muncitorului. *E necesar să schimbăm nu numai formele artei noastre, dar și metodele noastre.* Un

◀◀ Actori ruși executînd o mișcare după exercițiile lui Meyerhold (Din carnetul lui Lee Strasberg, 1934)

actor care lucrează pentru noua clasă are nevoie de reexaminarea tuturor canoanelor (folosite) în trecut. Însăși meseria actorului trebuie complet reorganizată.

Într-o societate industrială, munca actorului va fi privită ca o modalitate de producție vitală organizării adecvate a activității fiecărui cetățean al acestei societăți.

Oricum, pe lângă utilizarea corectă a perioadelor de repaus, este esențial să descoperi în muncă acele mișcări ce facilitează maxima utilizare a timpului de producție. Dacă observăm un muncitor îndemânat în acțiune, remarcăm în mișcările sale următoarele: 1 — absența gesturilor superflue, neproductive; 2 — ritm; 3 — corecta plasare a centrului de greutate al corpului; 4 — stabilitate. Mișcările bazate pe aceste principii se disting prin calitatea lor coregrafică; un muncitor îndemânat, la lucru, amintește întotdeauna de un balerin; astfel munca se învecinează cu arta. Spectacolul unui om care lucrează eficient prilejuiește o reală plăcere. Aceasta se aplică de asemenea muncii actorului viitorului.

Preocuparea noastră constantă în artă o reprezintă organizarea materiei prime, sensibile, brute. Constructivismul l-a forțat pe artist să devină simultan și artist și inginer. Artă ar trebui să se bazeze pe principii științifice; întregul act creator ar trebui să fie un proces conștient. Artă actorului constă în organizarea materialului său; adică, în capacitatea de a utiliza corect resursele expresive ale corpului său . . .

Actorul trebuie să-și educe materialul (corpul) astfel încât să fie capabil de a executa instantaneu sarcinile care-i sînt dictate din exterior (de regizor, actor . . .).

Întrucît sarcina actorului este realizarea unui obiectiv specific, modalitățile sale de expresie trebuie să fie economice, cu scopul de a asigura acea precizie a mișcării ce va facilita cea mai rapidă realizare posibilă a obiectivului . . .

Pentru aceasta actorul trebuie să posede: 1 — capacitatea înăscută de excitabilitate a reflexelor, care îi va permite să facă față oricărei utilizări, în limitele caracteristicilor sale fizice; 2 — « competența fizică » ce constă în aprecierea justă, simțul echilibrului și abilitatea de a simți în orice moment localizarea centrului său de greutate.

Întrucît artă actorului este artă formelor plastice în spațiu, el trebuie să studieze aspectele mecanice ale corpului său. Lucrul e esențial pentru că orice manifestare a unei forțe (incluzînd organismul viu) este supusă legilor constante ale mecanicii (și, evident, crearea formelor plastice în spațiul scenic de către actor este o manifestare a forței organismului uman).

Deficiența fundamentală a actorului modern este ignorarea absolută a legilor biomecanicii . . .

Numai puțini actori, excepțional de mari, au reușit să descopere instintiv metoda corectă, adică, metoda construirii rolului nu din interior spre exterior, ci invers. Apropiindu-se de rol din exterior, ei au reușit să dezvolte o prodigioasă măiestrie tehnică. Mă refer la artiști ca Duse, Sarah Bernhardt, Grasso, Șaliapin, Coquelin.

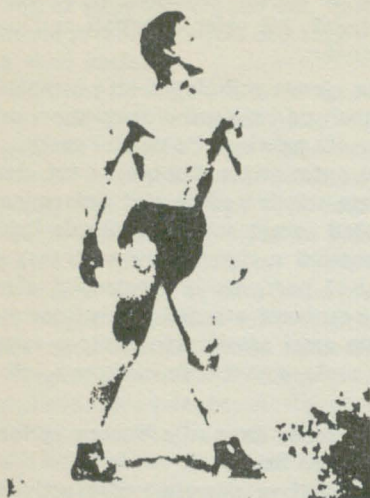
Există o întreagă sferă de probleme cărora psihologia este incapabilă să le ofere răspunsuri. Un teatru construit pe baze psihologice se va prăbuși tot atât de sigur ca și o casă construită pe nisip. Pe de altă parte, un teatru bazat pe *elemente fizice* este cel puțin asigurat sub aspectul clarității, transparenței, inteligibilității. Toate stările psihice sînt determinate de procese fiziologice specifice. Rezolvînd corect natura stării sale fizice, actorul atinge punctul unde experimentează *excitarea* care se transmite spectatorului și îl determină pe acesta să participe la spectacolul oferit de actor: ceea ce numim de obicei «captarea atenției» spectatorului. Această excitare constituie însăși esența artei actricești. Dintr-o succesiune de poziții și situații fizice, apar acele «*puncte de excitare*», pline de o anume emoție specială.

De la un capăt la celălalt al acestui proces de «ațîtare a emoțiilor» actorul observă scheletul rigid al premiselor fizice.

Cultură fizică, acrobație, dans, ritmică, box și scrimă sînt activități utile, dar rămîn utile numai atât timp cît constituie exerciții auxiliare într-un curs de *biomecanică*, baza esențială a formării fiecărui actor...

Cînd Jacques Dalcroze a inventat sistemul euritmiei, s-a referit la aspectul muzical, dar *problema ritmului* s-a dovedit vitală pentru oricine. Dacă nu putem manevra un fierăstrău, dacă mînuim cu stîngăcie cuțitul și furculița, dacă mergem prost pe scenă, putem învăța de la Dalcroze. Orice meseriaș — fierar, topitor, actor, trebuie să aibe ritm, trebuie să fie familiarizat cu legile echilibrului. Un actor care ignoră legile echilibrului este mai puțin decît un ucenic. De exemplu, ignoranța directorului de la Teatrul Kamernîi [Tairov] în materie de biomecanică, a avut cele mai triste consecințe. Nici scrima, nici acrobația nu i-au ajutat; a reușit să înalțe numai un cult al dexterității croitorilor și cîrpașilor.

Cum procedăm pentru a modela noul actor? Cred că e foarte simplu. Cînd admirăm mișcările unui copil, admirăm de fapt măiestria sa biomecanică. Dacă îl vom plasa într-un mediu în care gimnastica și toate celelalte forme de sport sînt atât accesibile cît și coercitive, vom realiza omul nou, capabil de orice muncă. *Numai trecînd prin arena sportivă ne putem apropia de arena teatrală.*



[1]



[3]





[5]



[6]



[9]



[10]



[13]



[14]

Fiecare mișcare este o hieroglifă cu sensul ei propriu, particular. Teatrul va trebui să folosească numai acele mișcări imediat descifrabile; orice altceva e superfluu . . .

Gîndiți-vă la Pușkin : « Inspirația este la fel de necesară în geometrie ca și în poezie, dar extazul nu e necesar ». Extazul este o experiență lăuntrică notorie, « emoția autentică »; este sistemul profesorului meu Konstantin Stanislavski . . . Noi nu avem nevoie de extaz ci de excitația bazată în mod ferm pe premisa fizică.



[7]



[8]



[11]



[12]



La pp. 210, 214, 215, 216, 217:
Exerciții de biomecanică după metoda
Meyer hold (din «Carnetul rus») al lui
Lee Strasberg, 1934).

S. MOKULSKI

DE LA SCENA ELIZABETANĂ LA BIOMECANICĂ

Se constată un anumit stil popular universal, înglobînd mimul grec, comedia cu măști sau atellana romană, jongleurii-histrioni medievali sau *skomorohii* ruși, actorii commediei dell'arte italiene, trupele ambulante spaniole sau engleze, în sfîrșit cele japoneze sau chineze.

Acest stil subliniază următoarele particularități: independența față de dramaturgie, tendința spre improvizație, gestul [care] domină verbul, acțiunea [care] se dispensează de motivațiile psihologice, preferința pentru un comic brusc și savuros, tranziția facilă de la tonalitatea eroică și elevată la un rîs gros și vulgar; o retorică ardentă se împacă aici cu hiperbola

bufă; se constată o înclinație spre general, spre sinteză, spre sublinierea anumitor trăsături ale personajelor aduse pe scenă, ceea ce sfârșește cu crearea figurilor teatrale generalizate: măștile. În sfârșit, această artă ignoră diferențierea funcțiilor actorului, dorindu-l simultan comediant, acrobat, jongleur, clown, prestidigitator, șansonetist, posesor al unei tehnici universale, fondată pe o măiestrie corporală totală, pe un simț al ritmului înnăscut și pe economia mișcărilor, întotdeauna raționale. Ansamblul acestor particularități conduce la un teatru unde arta actorului se manifestă în toată bogăția sa, o artă pură, independentă de celelalte arte care joacă numai un rol subordonat . . .

În fond teatrul popular este singurul care posedă o veritabilă tradiție și orice regizor ce caută să-și înnoiască stilul prin lecțiile trecutului este inevitabil condus spre studiul metodelor, procedeele și stilului acestui teatru . . .

Meyerhold reconstituie tipul sintetic de actor, stăpîn absolut pe « aparatul » său biologic, în desfășurarea acestor funcționalități multiple.

Actorul burghez al secolului al XIX-lea era în primul rînd « o ființă vorbitoare ». Meyerhold îl compară pe drept cuvînt cu un gramofon căruia i se schimbă discul în fiecare zi: astăzi un text de Pușkin, mâine un scriitor de mîna a treia: « Oricare ar fi costumele și perucile pe care le abordează ridicol, actorul nu face decît să vorbească, să vorbească și să vorbească ».

Actorul lui Meyerhold face altceva, cîntă, dansează, posedă la perfecție limbajul gesturilor și un corp superior antrenat, în fine, este acrobat. . . . [Meyerhold] sparge rampa și decorurile suspendate, azvîrle afară pinzele pictate și construiește dispozitive tridimensionale; unicul său țel este de a pune în lumină dinamismul actorului acționînd în vederea revelării sensului scenic al piesei.

. . . Meyerhold adoptă [de la circ] numeroase gag-uri acrobatice, palme și temenele clownești . . . În afară de circ, Meyerhold utiliza music-hall-ul cu jazz-ul și dansurile sale excentrice. Actorul de music-hall posedă calități pe care Meyerhold dorea să le transplanteze în teatrul dramatic: precizia, « puritatea » și virtuozitatea tehnicii, simțul absolut al ritmului, agilitate, spontaneitate, care într-un minim de timp îi permiteau să provoace spectatorului un maximum de senzații.

Acestea sînt condițiile unei adevărate măiestrii, tocmai aceea care lipsea actorilor secolului al XIX-lea, hrăniți cu teoria « reprezentării » și a « sentimentelor trăite ». Chemînd actorul să învețe de la clowni, acrobați, prestidigitatori, balerini și șansonetiști, Meyerhold creează un nou stil de joc: *biomecanica*, stil care apropiînd teatrul dramatic de circ și de music-hall, reînvie actorul complet al marilor epoci teatrale.

MEYERHOLD ȘI CORPUL ÎN MIȘCARE

Meyerhold nu a formulat niciodată metoda sa biomecanică. Observațiile sale referitoare la acest subiect rămăseseră vagi și demonstrau, în primul rînd, un caracter polemic îndreptat împotriva teoriei « sentimentelor trăite ».

Nu mă voi opri deci asupra începuturilor acestei perioade, cînd atribuia biomecanicii o influență educativă în procesul de formare a omului nou pe scenă și în viață. La acea epocă, raționalizarea mișcărilor și a comportamentului fizic era cerută ca o aplicare a teoriei lui Gastev referitoare la organizarea științifică a muncii.

Meyerhold pretindea actorilor, ce îndeplineau pe scenă o sarcină precisă, raționalizarea fiecărei mișcări. El dorea ca gesturile și arcurile corpurilor lor să ia forma unui desen sigur. Dacă forma e justă, spunea el, **fondul**, intonațiile și emoțiile, determinate fiind de poziția corpului, vor fi de asemenea juste, cu condiția ca actorul să posede reflexe ușor excitabile, adică să știe să răspundă prin senzație, mișcare și cuvînt, la sarcinile care-i sînt propuse din exterior. Jocul actorului nu este altceva decît coordonarea manifestărilor excitabilității sale. De exemplu, reprezentînd spaima, actorul nu trebuie să înceapă prin a se înspăimînta (prin a « trăi » spaima) și apoi s-o ia la fugă; nu, el trebuie în primul rînd să fugă (reflex) și să nu se înspăimînte decît după aceea, văzîndu-se fugînd. În limbajul teatral contemporan asta înseamnă: « Nu trebuie să trăiești spaima, ci s-o exprimi scenic printr-o *acțiune fizică* ».

Mi se pare că aici se operează joncțiunea dintre biomecanica lui Meyerhold și metoda acțiunilor fizice a lui Stanislavski. Fără a fi un partizan

îndîrjit al vreuneia dintre aceste metode, cred că studierea și cunoașterea lor practică îmbogățește enorm actorul și completează echipamentul său tehnic. Acest lucru este adevărat în primul rînd pentru biomecanica generos înțeleasă, aceea pe care o va elabora Meyerhold într-un stadiu ulterior. Odată atenuată ardoarea polemică și brutalitatea definițiilor sale de debut, el va căuta să stabilească prin intermediul acestui sistem, legile de deplasare ale actorului în spațiul scenic, pe calea experiențelor efectuate pe schemele unor exerciții de antrenament și procedee de joc. În aceste experiențe, el ținea cont foarte exact de comportamentul actorului pe scenă, comportament pe care trebuia să-l pună la punct.

Practic, ce înseamnă asta ?

Actorul face exerciții de biomecanică. Iată cîteva dintre ele : cu ajutorul unui anume procedeu, el apucă trupul partenerului său întins pe jos, și-l aruncă pe umăr și îl duce cu sine. Îl lasă să cadă. Azvîrle un disc și trage cu un arc imaginar. Dă o palmă partenerului său și primește una în schimb (între-o anume manieră). Sare pe pieptul partenerului și îl primește pe acesta pe pieptul său. Sare pe umărul partenerului care începe să alerge purtîndu-l etc. . . Unele exerciții erau mai simple : să-l apuci de mîna pe partener și să-i zmucești brațul, să-l îmbrînțești, să-l strîngi de gît etc. . .

Cu toate că la început făceam uneori demonstrația acestor procedee în timpul reprezentațiilor, în principiu, nu trebuia să le aducem pe scenă : ele urmau să servească numai la a ne crea gustul pentru mișcarea conștientă pe scenă.

Aceste exerciții care țineau de gimnastică, de plastică și acrobație, dezvoltau la elevi orientarea rapidă și justă ; îi învățau să-și calculeze mișcările, să le raționalizeze și să le coordoneze cu cele ale partenerilor ; le indicau o serie de procedee care, variate, îi ajutau pe viitorii actori să se miște mai liber și cu mai multă expresivitate în spațiul scenic. Astfel, o persoană care a învățat un mare număr de pași de dans, va improviza cu ușurință alții noi pe o muzică oarecare, combinîndu-i la infinit pe cei știuți.

Meyerhold fundamenta biomecanica pe natura rațională și firească a mișcărilor. El considera că un studiu mai prelungit al baletului îl marca pe actor, conferindu-i un anumit stil « de balet » [coregrafic]. Se observă o tendință similară la acrobați sau la sportivi.

Meyerhold dorea ca, liberă de orice obsesie pentru manieră sau stil, biomecanica să nu comporte decît elemente firești [naturale] și raționale. Din nefericire, unii « biomecanicieni » prea zeloși, pentru care aceste exerciții deveneau un scop în sine, nu puteau evita un soi de manierism.

Meyerhold aprecia mult expresivitatea corpului și o demonstra pe o păpușă de bîlci [marionetă] : introducîndu-și degetele în ea, obținea cele mai diverse efecte. În ciuda măștii sale încremenite, păpușa exprima

cînd bucuria — brațele desfăcute — , cînd tristețea — capul plecat — ,sau orgoliul — capul azvîrlit înapoi. Bine minuită masca poate exprima tot ceea ce exprimă mimica. Gîndiți-vă la măștile din *Cercul de cretă caucazian* al lui Brecht. Meyerhold atribuia o mare importanță corpului expresiv și diferitelor racursiuri pe care acesta le prezenta pe scenă. « Trebuie — spune el — să-ți cunoști corpul suficient de bine pentru a ști exact cu ce aduce într-o poziție sau alta. »

El numea această facultate a actorului « auto-oglinda ».

Biomecanica permite actorului să-și conducă jocul și să-l coordoneze cu receptivitatea spectatorului și cu partenerii săi, să înțeleagă posibilitățile oferite mișcărilor expresive de jocurile de scenă.

Iată cum își apăra sistemul : « Dacă am luat poza unui om trist, pot începe să resimt tristețea. În calitatea mea de regizor biomecanic, veghez ca actorul să fie sănătos și vesel, ca echilibrul său nervos să nu slăbească. Nu contează faptul că se joacă o piesă tristă, — rămîneți veseli și nu faceți eforturi de concentrare interioară pentru a nu deveni neurastenici. Unii actori practică tot felul de manevre pentru a pătrunde într-o lume a tristeții și asta îi face să devină nervoși. Pe cînd noi, noi spunem : Dacă vă fac să luați o poză tristă, replica voastră va fi și ea la fel . . . »

Dar chiar în aceeași discuție Meyerhold spunea că actorul mai întîi gîndește. Gîndirea este aceea care îl face să ia o poză tristă, și numai ulterior această poză îl va determina să devină trist; gîndirea îl va constrînge să fugă și din această cursă va lua naștere spaima.

Faptul că, în procesul creator al jocului, Meyerhold atribuie primul loc gîndirii, determină importanța actorului ca element al spectacolului. S-a lansat adesea ideea că Meyerhold nu avea ce face cu actorii independenți și dotați, deoarece actorul nu era pentru el decît o marionetă sau un robot condamnat la îndatorirea pur formală pe care i-o fixase. Nu sînt decît vorbe goale. În realitate, actorul — al cărui rol nu l-a contestat în fond nicio dată — nu a încetat să ocupe în teatrul său « de regizor » un loc din ce în ce mai important.

Mai tirziu, Meyerhold se va arăta mai circumspect în privința problemelor psihologiei creației. « Sistemul » său « biomecanic » va continua să se modifice și să se amplifice, fără a deveni nicicînd o dogmă.

Oricît de paradoxal ar părea, devenit acum actor al unui teatru atît de realist ca « Maly » și unde am întîlnit « metoda acțiunilor fizice » a lui Stanislavski, dacă arunc o privire asupra drumului parcurs, accept mult mai multe lucruri în interiorul « sistemului biomecanic » al lui Meyerhold decît pe vremea cînd eram un actor meyerholdist.

În românește de LIANA PLEȘA



DINCOLO DE CUVÎNT

Teatrul balinez ne-a revelat o idee fizică a teatrului și nu una verbală, acea idee prin care teatrul e conținut în limitele a tot ceea ce se poate petrece pe scenă independent de textul scris, spre deosebire de teatrul așa cum îl înțelegem noi în Occident, legat în parte de text și limitat prin el. Pentru noi, în teatru, CUVÎNTUL e totul și în afara lui nu există nici o posibilitate; teatrul este o ramură a literaturii, un fel de varietate a limbajului, și dacă noi admitem o diferență între textul spus pe scenă și textul citit, dacă noi restrângem teatrul la ceea ce apare între replici, nu ajungem să separăm totuși teatrul de ideea montării unui text.

Această idee a supremației cuvîntului în teatru este atît de înrădăcinată în noi și teatrul într-atît ne apare ca simplu reflex material al textului, încît tot ceea ce depășește textul, nu este conținut în limitele sale și strict condiționat de el, apare ca făcînd parte din domeniul regiei înțeleasă ca ceva inferior în raport cu textul.

Dată fiind această aservire a teatrului în fața cuvîntului ne putem întreba dacă teatrul nu ar poseda prin miracol limbajul său propriu, dacă ar fi absolut himeric să-l considerăm ca o artă autonomă și independentă, la fel ca muzica, pictura, dansul etc. etc.

În orice caz se descoperă că dacă acest limbaj există, el se confundă negreșit cu regia considerată:

1. Ca materializarea vizuală și plastică a cuvîntului.

◀ Elaborarea unei antropometrii de Yves Klein

2. Ca limbajul a tot ceea ce se poate spune și semnifica pe scenă, independent de cuvînt, a tot ceea ce își găsește expresia în spațiu sau care poate fi obținut sau dezagregat prin el.

Urmează să știm dacă acest limbaj al regiei înțelege ca limbaj teatral pur este capabil să atingă același obiect interior ca și cuvîntul, dacă din punct de vedere spiritual și teatral poate pretinde aceeași eficacitate intelectuală ca și limbajul articulat. Cu alți termeni, se poate întreba dacă el reușește nu doar să precizeze gândurile, ci să facă *să gîndești*, dacă poate conduce spiritul la atitudini profunde și eficace din punctul său de vedere.

Într-un cuvînt, se pune problema eficacității intelectuale a unui limbaj care n-ar folosi decît formele, zgomotul sau gestul, se pune problema eficacității intelectuale a artei.

Dacă ajungem să nu atribuim artei decît o valoare de agrement și de relaxare menținînd-o într-o utilizare pur formală a formelor, în armonia anumitor raporturi exterioare, aceasta nu privește cu nimic valoarea sa profund expresivă; dar infirmitatea spirituală a Occidentului provine din faptul că este prin excelență locul în care s-a putut confunda arta cu esteticismul, cu credința că ar putea fi o pictură care nu ar servi decît pictatului, un dans care nu ar fi decît plastică, ca și cum s-ar fi vrut separarea formelor artei, ruperea legăturilor cu toate atitudinile la care s-ar putea ajunge prin confruntarea cu absolutul.

A face aceasta, a lega teatrul de posibilitățile de expresie prin forme și prin tot ceea ce este gest, zgomot, culoare, plastică, înseamnă a-l reîntoarce la destinația sa primitivă, a-l repune în dimensiunea sa religioasă și metafizică, a-l reconcilia cu universul.

Dar, se va spune, cuvintele au facultăți metafizice. Nu e interzis să concepi cuvîntul ca gest pe plan universal și de altfel pe acest plan capătă el cea mai mare putere, ca o forță de disociere a aparențelor materiale, a tuturor stărilor în care spiritul a înghețat și are tendința să se odihnească. E ușor să se răspundă că nu în acest sens metafizic folosește cuvîntul teatrul occidental, că el îl folosește nu ca o forță activă care distruge aparențele și care urcă iarăși pînă la spirit, ci dimpotrivă ca o treaptă încheiată a gîndirii care se epuizează exteriorizîndu-se.

Cuvîntul nu a folosit niciodată în teatrul occidental decît pentru a exprima conflicte psihologice proprii omului și situației sale în actualitatea cotidiană a vieții. Cuvîntul articulat se justifică prin conflictele sale, dar fie că ele rămîn în domeniul psihologic sau fie că îl abandonează pentru a reveni la cel social, drama își va păstra mereu un interes moral prin felul în care conflictele sale vor ataca și dezagrega caracterele. Întotdeauna va exista un domeniu în care intervențiile verbale vor avea

cea mai mare importanță. Dar aceste conflicte morale, prin chiar natura lor, n-au deloc nevoie de scenă pentru a se rezolva. A face să domine pe scenă limbajul articulat sau exprimarea prin cuvinte în defavoarea expresiei obiective a gesturilor și a tot ce tulbură spiritul prin intermediul simțurilor în spațiu, înseamnă a întoarce spatele necesităților fizice ale scenei și a te revolta contra posibilităților sale.

Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic și fizic, trebuie s-o spunem. Și nu e vorba de a ști dacă limbajul fizic al teatrului este capabil să ajungă la aceleași observații psihologice ca limbajul cuvintelor, dacă poate exprima sentimente și pasiuni la fel de bine ca și cuvintele, ci dacă nu există în domeniul gândirii și al inteligenței atitudini pe care cuvintele sînt incapabile să le rețină și la care gesturile și tot ce ține de limbajul în spațiu ajung cu mai multă precizie decît ele.

Înainte de a da un exemplu privind relațiile lumii fizice cu stările profunde ale gândirii ni se va permite să ne cităm pe noi înșine: « Orice adevărat sentiment este în realitate intraductibil. A-l exprima înseamnă a-l trăda. Dar a-l traduce înseamnă a-l *disimula*. Adevărata expresie ascunde ceea ce manifestă. Ea opune spiritul vidului real al naturii creînd printr-o reacție un fel de plin în gândire. Sau, dacă vreți, în raport cu manifestarea-iluzie a naturii ea creează un fel de vid în gândire. Orice sentiment provoacă în noi ideea vidului. Și limbajul clar ce împiedică acest vid, împiedică de asemeni poezia să apară în gândire. De aceea o imagine, o alegorie, o figură care maschează ceea ce ar vrea să reveleze au pentru spirit o mai mare semnificație decît claritățile obținute prin analizele cuvîntului.

« Astfel adevărata frumusețe niciodată nu ne șochează direct. » Un soare apunînd este frumos prin tot ceea ce ne face să pierdem. . .

Nu e vorba să suprimăm cuvîntul în teatru, ci de a-l face să-și schimbe destinația și mai ales de a-i reduce importanța, de a-l considera ca altceva decît un mijloc de a conduce caracterele umane către țelurile lor exterioare pentru că la teatru niciodată nu e vorba de altceva decît de modul în care sentimentele și pasiunile se opun unele altora iar în viață un om celuilalt om.

A schimba destinația cuvîntului în teatru înseamnă a-l folosi într-un mod concret și spațial în așa fel încît să se coreleze cu tot ceea ce teatrul conține spațial sau semnificativ în domeniul concretului; a-l mînuî ca un obiect solid care tulbură lucrurile, la început în aer, apoi într-un domeniu infinit mai misterios și mai secret, dar care el însuși îi admite întinderea. Acest domeniu secret dar întins nu va fi greu să-l identificăm cu acela al anarhiei formale pe de o parte dar și cu acela al continuei creații formale pe de altă parte.

Această identificare a obiectului teatrului cu toate posibilitățile manifestării formale și extinse naște ideea unei anumite poezii în spațiu ce se confundă cu vrăjitoria.

În teatrul oriental cu tendințe metafizice opus teatrului occidental cu tendințe psihologice asistăm la o stăpânire prin forme a sensurilor și a semnificațiilor lor pe toate planurile posibile ; sau dacă vreți, consecințele lor vibratorii nu sînt urmărite pe un singur plan, ci, în același timp pe toate planurile spiritului.

Prin această multiplicitate a aspectelor sub care le putem examina tulbură și farmecă ele fiind o excitație continuă pentru spirit. La aceasta se ajunge pentru că teatrul oriental nu privește aspectele exterioare ale lucrurilor pe un singur plan, pentru că nu se împiedică de un obstacol simplu și nici de întîlnirea solidă a acestor aspecte cu simțurile, pentru că nu încetează să examineze stadiul posibilității mentale din care au ieșit, participă la poezia intensă a naturii și păstrează relațiile sale magice cu toate treptele obiective ale magnetismului universal.

Sub acest unghi al utilizării magice și al vrăjitoriei trebuie înțeleasă regia, nu ca reflexul unui text scris și a proiecției de dubluri fizice care se degajă din scris, ci ca proiectare arzîndă a tot ceea ce poate fi extras din consecințele obiective ale unui gest, ale unui cuvînt, ale unui sunet, ale unei muzici și ale combinațiilor dintre ele. Această proiectare activă nu se poate face decît pe scenă, consecințele sale găsindu-se în fața scenei sau pe scenă, iar autorul care nu folosește decît cuvinte scrise nu are ce căuta și trebuie să lase locului specialiștilor acestei vrăjitorii obiective și animate.

În românește de G. B

TEATRUL BALINEZ

Primul spectacol al teatrului balinez care ține de dans, de cânt, de pantomimă, de muzică, — și atît de puțin de teatrul psihologic așa cum îl înțelegem aici în Europa — readuce teatrul la planul său de creație autonomă și pură, sub semnul halucinației și al spaimei.

Este deosebit de important ca prima din micile piese care compun acest spectacol, prezentînd dojenile aduse de un tată fiicei sale răzvrătite împotriva tradițiilor, să înceapă prin intrarea în scenă a unor fantome, sau, dacă vreți, ca personajele—femei și bărbați—ce vor dezvolta un subiect dramatic dar familiar, să ne apară mai întîi în stadiul spectral, văzute sub semnul halucinației care este specificul oricărui personaj teatral, înainte de a permite situațiilor acestui tip de scheci simbolic să evolueze. Aici, de altfel, situațiile nu sînt decît un pretext. Drama nu evoluează între sentimente ci între stări de spirit, ele însele împietrite și reduse la gesturi, — scheme. În fond, balinezii realizează, cu cea mai mare rigurozitate, ideea teatrului pur, unde totul, concepție și realizare, nu valorează, nu are existență, decît prin gradul său de obiectivare pe scenă. Ei demonstrează cu succes preponderența absolută a regizorului, a cărui putere de creație *elimină cuvintele*. Temele sînt vagi, obiectele extrem de generale. Numai forfota complicată a tuturor artiștiilor scenice, care impun spiritului nostru ideea unei metafizici ivită dintr-o nouă folosire a gestului și a vocii, le dă viață.

Ceea ce este într-adevăr straniu în toate aceste gesturi, în aceste atitudini aspre și brutal tăiate, în aceste modulații sincopate din fundul gâtului, în aceste fraze muzicale scurte, în aceste zboruri de elite, în acest freamăt de crengi, în aceste sunete de lăzi goale, în acest scrișnet de automate, în aceste dansuri de manechine însuflețite, este că, prin labirintul lor de gesturi, de atitudini, de țipete aruncate în aer, printre dezvoltări și curbe care nu lasă neutilizată nici o porțiune din spațiul scenic se degajă sensul unui nou limbaj fizic bazat pe semne și nu pe cuvinte. Acești actori, cu costumele lor geometrice, par hieroglife însuflețite. Și aceasta nu numai în ceea ce privește forma costumelor lor care, deplasând axa staturii umane, creează pe lângă veșmintele acestor războinici, în stare de transă și de război perpetuu, felurite veșminte simbolice, veșminte secunde, care nu inspiră vreo idee intelectuală și nu se unesc prin toate întretăierile liniilor lor cu toate întretăierile perspectivelor aeriene. Aceste semne spirituale au un sens precis, care nu ne mai impresionează decât intuitiv, dar cu destulă violență pentru a face inutilă orice traducere într-un limbaj logic și discursiv. Și, pentru amatorii de realism cu orice preț, care s-ar sătura de aceste aluzii permanente, făcute atitudinilor secrete și deviate de la judecată, rămîne jocul eminamente realist al *dublului* pe care îl tulbură aparițiile din lumea cealaltă. Aceste tremurături, aceste scheunături puerile, acest călcii care izbește pămîntul în cadență după chiar automatismul inconștienței dezlănțuite, acest dublu care, la un moment dat se ascunde după propria sa realitate, iată o descriere a spaimei valabilă pentru toate latitudinile și care arată că, tot atît de bine în lumea umană ca și în cea supraumană, orientalii pot să ne cedeze înțîietatea în materie de realitate.

Balinezii, care au gesturi și o varietate de mimici pentru toate circumstanțele vieții, redau convenției teatrale semnificația ei superioară; ei ne demonstrează eficacitatea, valoarea cu adevărat eficientă a unui număr de convenții bine învățate și mai ales magistral aplicate. Una din cauzele bucuriei noastre în fața acestui spectacol constă tocmai în utilizarea, de către actori, a unei cantități precise de gesturi sigure, de mimici resimțite ca venind exact la momentul potrivit; dar, mai ales, constă în deghizarea spirituală, în studiul profund și nuanțat care a vegheat la elaborarea acestor jocuri de expresii, a acestor semne eficace, a căror eficiență se pare că nu a fost epuizată de scurgerea mileniilor. Aceste rostogoliri mecanice ale ochilor, aceste strîmbături ale buzelor, acest dozaj al crispațiilor musculare, cu efecte metodic calculate și care suprimă posibilitatea oricărei reluări în improvizarea spontană, aceste capete în mișcare orizontală și care par să se rostogolească de pe un umăr pe celălalt ca și cum s-ar încadra în glisiere, toate acestea, care răspund

unor necesități psihologice imediate, răspund apoi unui mod de arhitectură spirituală, alcătuită din gesturi și mimici, dar și din capacitatea evocatoare a unui ritm, din calitatea muzicală a unei mișcări fizice, din acordul paralel și admirabil îmbinat al unui ton. Că toate acestea șocheză spiritul nostru european al libertății scenice și al inspirației spontane, e foarte posibil, dar să nu se spună că această matematică e creatoare de uscăciune și nici de uniformitate. E o minune că din acest spectacol reglat cu o minuțiozitate și o conștiință extraordinară se degajă senzația de bogăție, de fantezie și de prodigialitate. Și corespondențele cele mai imperioase izbucnesc neconținut, de la văz la auz, de la inteligență la afectivitate, de la gestul unui personaj la evocarea mișcărilor unei plante, peste strigătul unui instrument. Suspinele unui instrument de suflat prelungesc în așa fel vibrațiile coardelor vocale, în sensul identității, încât nu se mai știe dacă este chiar vocea care se prelungește sau semnificația care încă de la origini a absorbit vocea. Un joc de îmbinări: unghiul muzical pe care îl face brațul cu antebrațul, un picior care cade, un genunchi care se arcuiește, degete care par să se desprindă de mină, toate acestea sînt pentru noi ca un continuu joc de oglinzi unde membrele omenești par să-și trimită ecouri, muzici, unde notele orchestrei, sonurile instrumentelor de suflat evocă ideea unei colivii ai cărei actori ar fi chiar sclipirea. Teatrul nostru, care n-a avut niciodată ideea acestei metafizici a gesturilor, care n-a știut niciodată să folosească muzica în scopuri dramatice atît de imediate și concrete, teatrul nostru pur verbal care ignoră tot ceea ce dă naștere teatrului, adică ceea ce plutește în aerul scenei, care se măsoară și se circumscrie din atmosferă, care are o densitate în spațiu: gesturi, forme, culori, vibrații, atitudini, țipete; teatrul nostru, zic, ar fi putut, luînd în considerație ceea ce nu se măsoară, și ține de puterea de sugestie a spiritului, să primească de la teatrul balinez o lecție de spiritualitate. Acest teatru popular pur și laic ne dă o idee extraordinară despre nivelul intelectual al unui popor care are ca temei al sărbătorilor sale public-naționale luptele unui suflet pradă stafiilor și fantomelor din lumea cealaltă. Căci, în definitiv, despre o luptă pur interioară este vorba în ultima parte a spectacolului. Și, în treacăt, se poate remarca gradul de somptuozitate teatrală pe care balinezii au fost capabili să i-l dea. Simțul necesităților plastice ale scenei care apare aici nu este egalat de cunoașterea fricii fizice și a mijloacelor de a o dezlănțui. Și există în înfățișarea într-adevăr înspăimîntătoare a diavolului lor (probabil tibetan), o asemănare izbitoare cu înfățișarea unei marionete din amintirea noastră, cu miinile umflate de gelatină albă, cu unghiile din frunziș verde și care era cea mai frumoasă podoabă a uneia dintre primele piese jucate de Teatrul Alfred Jarry.

Acest spectacol nu poate fi abordat direct; el ne copleșește cu o supra-abundență de impresii, unele mai bogate decât altele, dar într-un limbaj a cărui cheie se pare că nu o mai avem; și acest soi de iritare, creat de imposibilitatea regăsirii firului, neputința de a apropia de ureche instrumentul pentru a auzi mai bine, este, la autorul acestui spectacol, un farmec în plus. Prin limbaj nu înțeleg idiomul de la început, insesizabil, ci tocmai acest fel de limbaj teatral; exterior oricărei *limbi vorbite*, și unde se pare că se regăsește o imensă experiență scenică, alături de care realizările noastre, exclusiv dialogate, produc impresia de bilblială.

Ceea ce este mai impresionant în acest spectacol — așa de bine făcut pentru a deruta concepțiile noastre occidentale despre teatru, căruia mulți îi vor tăgădui orice calitate teatrală, în timp ce ea este cea mai frumoasă manifestare a teatrului pur ce ne-a fost dat s-o vedem aici — deci, ceea ce este impresionant și deconcertant pentru noi, europenii, este admirabila intelectualitate pe care o simțim pulsind peste tot în urzeala strînsă și subtilă a gesturilor, în modulațiile infinite de variate ale vocii, în această ploaie sonoră, ca o imensă pădure care se scurge și se scutură în ornamentul sonor înlănțuit și el de mișcare. De la un gest la un strigăt, sau la alt sunet, nu există trecere: totul e în corespondență prin bizare canale săpate chiar în spirit.

Există aici o mulțime de gesturi rituale, a căror cheie nu o avem, dar care par să se supună unor determinații muzicale, extrem de precise, cu un adaos, care nu aparține în general muzicii și care pare destinat să învâluie gândirea, să o prigonească, să o conducă într-o rețea inextricabilă și sigură. Într-adevăr, totul în acest teatru este calculat cu o admirabilă și matematică minuție. Nimic nu e lăsat la întâmplare sau inițiativei personale. E un fel de dans superior, unde dansatorii ar fi înaintea de toți actorii.

Îi vedem în fiecare clipă operind un fel de restabilire cu pași numărați. În timp ce îi credem pierduți în mijlocul unui labirint foarte încurcat de măsuri, îi simțim gata să se risipească în confuzie, au un fel al lor de a restabili echilibrul, o interferență specială a corpului — picioare strimbe — care dă îndeajuns impresia unei cirpe prea îmbibate și care va fi stoarsă proporțional; și după trei pași finali, care îi aduc întotdeauna inevitabil către mijlocul scenei, iată că ritmul sovăielnic se sfîrșește, că măsura se limpezește.

Totul la ei este astfel uniform, impersonal; nici un joc de mușchi, nici o rostogolire de ochi care să nu pară a ține de un fel de matematică chibzuită, care duce totul și prin care totul trece. Și curios este că în această depersonalizare sistematică, în aceste jocuri de fizionomii pur musculare, întipărite pe fețe ca niște măști, totul oferă și produce efectul maxim.

Un fel de groază ne cuprinde privind aceste ființe mecanizate, cărora nici bucuriile nici durerile nu par să le aparțină, ci par să se supună unor ritualuri resimțite ca fiind dictate de niște inteligențe superioare. În cele din urmă, această impresie de Viață superioară și dictată, ne frapază cel mai mult în acest spectacol, asemănător unui ritual pe care l-am profana. Are solemnitatea unui ritual sacru ; hieratismul costume-lor parcă dă fiecărui actor contururi duble, umbre duble ; și, încorsetat în acest costum, artistul pare să nu mai fie decât propria-i efigie. Se distinge apoi ritmul larg, sfărîmat, al muzicii, — o muzică extrem de apă-sată, de ezitantă și fragilă, unde ai zice că se sparg metalele cele mai prețioase, unde se dezlănțuie, ca în stadiul natural, izvoare, trepte, șiruri lungi de insecte peste plante, unde s-ar crede că se poate vedea captat însuși zgomotul luminii, unde zgomotele singurătății dense par să se reducă la zboruri de cristale etc.

De altfel, toate aceste zgomote sînt legate de mișcare, sînt asemeni desăvîrșirii naturale a gesturilor avînd aceeași calitate ca și ele ; și aceasta cu un asemenea simț al analogiei muzicale, încît în cele din urmă, spi-ritul se trezește constrîns să confunde, să atribuie gesticulației articulate a artiștilor proprietățile sonore ale orchestrei și invers.

O impresie de sălbăticie, de dumnezeire, de revelație miraculoasă se mai degajă și din rafinata frumusețe a coafurilor feminine; acest șir de cercuri luminoase, etajate, făcute din îmbinări de pene sau de perle multi-colare este de un colorit atît de încîntător, încît înmănunchierea lor are tocmai aerul *revelat*, iar oasele lor de pește, care tremură ritmic, răspund *în spirit*, se pare, tremurăturilor corpului. Mai sînt celelalte coafuri, cu aspect sacerdotal, în formă de tiare, cu egrete de flori țepene așezate deasupra, ale căror culori se opun două cîte două și se armonizează straniu.

Această totalitate tumultuoasă, plină de izbucniri, de subterfugii, de canale, de șerpuiri în toate sensurile percepției interne și externe, face din teatru o idee suverană, aceea care ne apare conservată peste secole, pentru a ne învăța ceea ce teatrul nu ar fi trebuit să înceteze niciodată să fie. Și această impresie se dublează prin faptul că spectacolul — acolo popular, se pare, și profan—este ca și plinea cea de toate zilele a senzațiilor artistice ale acelor oameni. Lăsînd de o parte prodigioasa matematică a acestui spectacol, ceea ce surprinde și miră cel mai mult este acea *latură revelatoare a materiei* care pare deodată să se disperseze în semne, pentru a ne învăța identitatea metafizică a concretului și a abstractului prin *gesturi făcute să dureze*. Căci latura realistă o regăsim la noi dar aici e ridicată la puterea *n* și definitiv stilizată.

... În acest teatru, orice creație vine dinspre scenă, își găsește traducerea și chiar originile într-un impuls psihic secret care este Verbul dinaintea cuvintelor.

... Este un teatru care înlătură autorul în folosul celui pe care, în jargonul occidental al teatrului, l-am numi regizor, dar acesta devine un fel de ordonator magic, un maestru de ceremonii sacre. Și materia cu care lucrează, temele pe care le însufletește, nu țin de el ci de zei. Ele vin, se pare, din joncțiunile primitive ale Naturii pe care un Spirit dublu le-a favorizat.

Ceea ce îl mișcă este ceea ce se MANIFESTĂ.

Este un fel de Fizică primară, de unde spiritul nu s-a desprins niciodată.

... Există într-un spectacol ca cel al teatrului balinez ceva care înlătură divertismentul, partea de joc artificial, inutil, jocul de o singură seară fiind caracteristica teatrului nostru. Creațiile sale sînt croite în plină substanță, în plină viață, în plină realitate. Găsim în ele ceva din ceremonia unui rit religios, în sensul că ele înlătură din mintea celui care le privește orice idee de simulare, de imitație derizorie a realității. Această gesticulație încărcată la care asistăm are un scop, un scop imediat spre care tinde prin căi eficace ale căror rezultate le simțim, noi înșine, neîntîrziat. Gîndurile pe care le vizează, stările de spirit pe care încearcă să le creeze, soluțiile mistice pe care le propune sînt impresionante, elevate, atinse fără întîrzieri sau ocolișuri. Toate acestea par un exorcism întreprins ca să ne PURIFICE de demonii din noi.

... Există aici un freamăt grav al manifestărilor instinctuale dar aduse la un punct de transparență, de inteligență și ductilitate încît ele par să ne facă să realizăm fizic cîteva dintre cele mai ascunse percepții ale spiritului.

Temele propuse pornesc, se poate spune, dinspre scenă. Acolo ele se manifestă într-un asemenea grad de materializare obiectivă, încît nu ar putea fi imaginate, decît cu riscul de a le distruge, în afara acestui spațiu dens, a acestui glob închis și limitat care este scena. Acest spectacol ne oferă un minunat ansamblu de imagini scenice pure, pentru înțelegerea cărora pare a se fi inventat un limbaj cu totul nou: actorii cu costumele lor compun adevărate hieroglife care trăiesc și se mișcă. Iar peste aceste hieroglife cu trei dimensiuni se brodează, în continuare, un oarecare număr de gesturi misterioase care corespund nu se știe cărei realități fabuloase și obscure, a cărei cunoaștere noi, oameni ai Occidentului, am pierdut-o de mult. Este ceva asemănător participării spirituale la un act magic în această intensă eliberare de semne, mai întii reținute și apoi aruncate, dintr-odată, în aer.

Un clocot haotic, bogat în repere, deși pentru moment straniu ordonat, izbucnește în această efervescență de ritmuri punctate, unde registrul grav de orgă persistă și intervine ca o tăcere bine calculată.

Această idee de teatru pur care se regăsește la noi numai teoretic, fără ca nimeni să fi fost vreodată tentat să-i dea realitate, teatrul balinez ne-o propune printr-o creație uluitoare, în sensul că ea suprimă orice posibilitate de a recurge la cuvinte în abordarea temelor celor mai abstracte; se inventează astfel un limbaj al gesturilor menite să evolueze în spațiul scenic și care nu au nici un sens în afara lui. Spațiul scenic este folosit în toate dimensiunile și, s-ar putea spune, în toate privințele posibile. Pentru că, pe lângă un ascuțit simț al frumuseții plastice, aceste gesturi au întotdeauna ca finalitate elucidarea unei stări sau a unei probleme spirituale. Cel puțin așa ne apar ele.

Niciun punct din spațiu și în același timp nicio sugestie posibilă nu se pierde. Și e un sens aproape filosofic în posibilitățile naturii de a se arunca dintr-odată în haos.

... Se simte în teatrul balinez o stare dinainte de limbaj, care poate să-și aleagă un limbaj al său: muzică, gesturi, mișcări, cuvinte.

Evident că această latură a teatrului pur, această fizică a gestului absolut care este ideea însăși și care obligă concepțiile spiritului să treacă — pentru a fi percepute — prin labirinturile și strîmtorile fibroase ale materiei, ne sugerează o imagine nouă a ceea ce aparține în mod funciar domeniului formelor și materiei manifeste. Cei ce ajung să atribuie un sens mistic formei banale a unui costum, și, nemulțumiți de a pune alături de om «Dublul» său, atribuie fiecărui om îmbrăcat dublul veșmintelor sale, cei ce străpung aceste veșminte iluzorii, aceste veșminte secundare, cu o sabie ce le dă alura de mari fluturi străpuși în aer, acești oameni au, mult mai mult decât noi, simțul înăscut al simbolismului absolut și magic al naturii, și ne dau o lecție pe care, cu siguranță, specialiștii teatrului nostru nu vor fi capabili să o înțeleagă.

... Acest spațiu de atmosferă intelectuală, acest joc psihic, această tăcere pietrificată a gândurilor care există între elementele unei fraze scrise este trasată aici în atmosfera scenică, între elementele, aerul și perspectivele unui oarecare număr de strigăte, de culori și de mișcări.

... În realizările teatrului balinez s-ar părea că ideea s-a izbit întâi de gesturi, a pășit în mijlocul unei întregi fermentații de imagini vizuale sau sonore, gândite în stadiul pur. Ca să fiu mai limpede, cred că trebuie să fi existat ceva asemănător stării muzicale la originea acestei regii în care, tot ceea ce ține de concepția spiritului nu este decât un pretext, o virtualitate al cărei dublu a produs această densă poezie scenică, acest limbaj spațial și colorat.

Acest perpetuu joc de oglinzi, care trimite de la o culoare la un gest și de la un strigăt la o mișcare, ne conduce fără încetare pe cărări abrupte și aspre pentru spirit, ne cufundă în această stare de incertitudine și neliniște inefabilă care este proprie poeziei. Din aceste jocuri stranii de mâini care zboară ca niște insecte în amurgul verde se degajă un soi de obsesie oribilă, a unei nesfârșite obstinări mentale, ca aceea a unui spirit preocupat neconținut să pună capăt labirintului din subconștientul său. De altfel, acest teatru ne materializează și punctează cu semne concrete mult mai puține lucruri care țin de sentiment, decât cele ce se referă la inteligență. Și, deci, sîntem introduși pe cale intelectuală în recucerirea acestor semne. Din acest punct de vedere, gestul dansatorului principal care își atinge întotdeauna același punct al capului, ca și cînd ar vrea să găsească locul și pulsul cine știe cărui ochi central, ovoid al inteliecției, este absolut semnificativ.

. . . Ceea ce este la început o aluzie colorată la impresiile fizice ale naturii, este reluat pe planul sunetelor, și sunetul nu este, el însuși, decît reprezentarea nostalgică a altceva, a unui fel de stare magică în care senzațiile au devenit atît de subtile încît sînt vrednice de cunoscut pe cale spirituală. Și chiar armoniile imitative, zgomotul șarpelui cu clopoței, pocnetul iscat de carapacele insectelor evocă luminișul unui peisaj fremătător, gata să se arunce în haos. Și acești actori îmbrăcați în veșminte strălucitoare, pe sub care, trupurile lor par învelite în scutece. E ceva ombilical, larvar, în evoluția lor. Și trebuie remarcat în același timp aspectul hieroglific al costumelor, ale căror linii orizontale depășesc în toate direcțiile corpul. Sînt ca niște insecte uriașe, pline de linii și de segmente, făcute să le lege de cine știe ce perspectivă a naturii, căreia ei nu pot să-i apară decît ca o geometrie detașată. Aceste costume care își vîntură rostogolirile abstracte cînd merg, și straniile lor încrucișări de picioare !

Fiecare mișcare a lor trasează o linie în spațiu, desăvîrșește nu se știe ce figură riguroasă, cu un ermetism foarte calculat și, în această figură, un gest neprevăzut al minii pune un punct.

Și aceste rochii avînd curburile mai sus de șolduri și care le țin suspendate parcă în aer, ca și cum ar fi înfipite pe fundalul scenei și prelungind fiecare salt într-un zbor.

Aceste strigăte intestinale, acești ochi care se rotesc, această abstracție continuă, aceste zgomote de crengi, aceste zgomote de tăieri și rostogoliri de copaci, toate acestea în spațiul imens de sunete răspîndite și revărsate de mai multe surse, toate acestea contribuie la trezirea în spiritul nostru, la cristalizarea unei concepții noi și aș spune concrete a abstractului. Trebuie observat că această abstracție care pornește dintr-un fermecător edificiu scenic, pentru a se întoarce la gîndire — atunci cînd

întâlnește în zbor impresii din universul natural — le percepe întotdeauna în asemenea măsură încît ele își revelă asemănarea moleculară; cu alte cuvinte, un singur gest ne mai desparte de haos.

... Ultima parte a spectacolului este față de tot ceea ce macină, de tot ce e murdar, brutal și infamant pe scenele noastre europene, de un anacronism adorabil. Și nu știu dacă mai este există teatru care să încheie astfel, în mod atît de firesc agonia unui suflet pradă fantomelor și Lumii de dincolo.

... Actorii dansează. Și acești metafizicieni ai dezordinii naturale care ne restituie fiecare atom al sunetului, de parcă fiecare percepție fragmentară ar fi gata să se întoarcă la sursa care a produs-o, au știut să creeze, între mișcare și sunet, îmbinări atît de perfecte, încît aceste zgomote de arbori scorburoși, de lăzi goale, de instrumente vide, par să fie dansatorii înșiși, cu coatele goale, care le execută din membrele lor de lemn găunos.

Ne aflăm aici, dintr-o dată, în plină luptă metafizică, și aspectul rigid al corpului în transă, înțepenit de refluxul forțelor cosmice care îl asediază este admirabil tradus de acest dans frenetic și în același timp plin de sincope și unghiuri, unde se poate simți, brusc, căderea spiritului la momentul oportun.

S-ar zice că sînt valuri de materie, încovoiindu-și precipitat crestele, unele peste altele, și adunîndu-se din toate părțile orizontului pentru ca să se insereze într-o porțiune infimă de freamăt, de transă și să acopere vidul fricii.

... Există un absolut în aceste perspective construite, o modalitate a adevăratului absolut fizic, pe care numai orientalii pot fi capabili să o vizeze. În elevația și îndrăzneala calculată a scopurilor lor, mult mai mult decît în perfecțiunea stranie a realizării spectacolului, constă diferența de concepere a teatrului, dintre ei și noi, europenii.

Prejudecăți legate de repartiția și de compartimentarea genurilor pot să ne facă să nu vedem decît niște dansatori în magnificii artiști ai teatrului balinez, dansatori destinați să figureze cine știe ce Mituri înalte, a căror elevație face ca nivelul teatrului nostru occidental modern să pară de o grosolănie și de o puerilitate nespusă. Adevărul este că teatrul balinez ne propune și ne aduce la un nivel foarte ridicat teme de teatru pur cărora realizarea scenică le conferă un echilibru dens, o gravitație în întregime materializată.

... Toate acestea se scaldă într-o intoxicație profundă care ne restituie elementele însele ale extazului iar în extaz regăsim clocotul sec și strivirea minerală a plantelor, a vestigiilor, a ruinelor de arbori luminate sub frontoanele lor.

Toată bestialitatea, animalitatea este redusă la gestul ei primar: zgomotele pământului care se cutremură, înghețul copacilor, căscatul animalelor.

Picioarele dansatorilor, în gesturile pe care le fac pentru a-și îndepărta costumele, dizolvă și readuc mișcările, senzațiile, la starea lor pură.

Și mereu această confruntare a capului, acest ochi de Ciclop, ochiul interior al spiritului, pe care mîna dreaptă îl caută.

Mimică a gesturilor spirituale care scandează, fixează, îndepărtează și subdivizează sentimente, stări de spirit, idei metafizice.

Acest teatru al chintesențelor în care lucrurile compun stranii arcuri voltaice înainte de a reintra în abstracțiune.

... Gesturile dansatorilor cad atît de precis pe acest ritm de lemnărie, de lăzi goale, îl scandează și îl prind din zbor cu atîta siguranță, încît parcă întregă această muzică ar scanda vidul însuși al membrelor lor goale.

... Ochiul stratificat, selenar, al femeilor.

Acest ochi de vis care pare să ne absoarbă și în fața căruia noi înșine părem *fantome*.

... Satisfacția integrală a acestor mișcări de dans, a acestor picioare care se învîrtesc și care amestecă stări de spirit, a acestor mîini mici care zboară, a acestor ciocănituri reci și precise.

Asistăm la o alchimie mentală care dintr-o stare de spirit face un gest, iar gestul e sec, despuiat, liniar, așa cum ar trebui să fie toate actele noastre dacă ar tinde spre absolut.

... Se întîmplă că acest manierism, acest hieratism excesiv, cu alfabetul lui în mișcare, cu strigătele sale de pietre care se sparg, cu zgomotul crengilor, al tăierii și rostogolirii copacilor, compune în aer, în spațiul vizual, ca și în cel sonor, un fel de susur material și însuflețit. Și într-o singură clipă identificarea magică se realizează: ȘTIM CĂ NOI SÎNTEM CEI CARE VORBIM.

Cine va îndrăzni să spună, după formidabila luptă a lui Adeorjana cu Dragonul, că întregul teatru nu e pe scenă, adică în afara situațiilor și cuvintelor !

Situațiile dramatice și psihologice au trecut aici în mimica însăși a luptei care este în funcție de jocul athletic și mistic al trupurilor și de utilizarea, îndrăznesc să spun, ondulatorie, a scenei, a cărei imensă spirală se dezvăluie plan cu plan.

Războinicii intră în pădurea mentală cu rostogoliri de frică; o imensă tresărire, o rotație amplă, parcă magnetică îi cuprinde, încît s-ar putea crede că se precipită meteoriți animali sau minerali.

E mai mult decît o furtună fizică, e o sfărîmare a spiritului ceea ce semnifică tremurul răzleț al membrelor și ochilor lor care se rostogolesc. Frecvența sonoră a capetelor lor zburlite e cîteodată atroce; și această muzică unduind în urma lor și alimentînd în același timp nu se știe ce spațiu unde pietrișul fizic își încetează rostogolirea.

Și în spatele Războinicului, zburlit de formidabila furtună cosmică, iată Dublul care se umflă în pene, pradă puerilității sarcasmelor sale școlarești, și care, ușurat de spaima zgomotoasă, trece înconștient printre minunățiile din care nu a înțeles nimic.

În românește de ALEXANDRA ANASTASIU

« Antigona » de Sophocles, mișcare de grup la « Living Theatre »





Living Theatre, de care revista noastră s-a mai ocupat din unghiul altor probleme, obținând interviuri de la animatorii săi, s-a impus ca una din experiențele de seamă ale teatrului contemporan; totodată el a însemnat una din cele mai fecunde probe ale eficacității pe care o atinge corpul în actul scenic. Sub conducerea lui Julian Beck și a lui Judith Malina un grup de actori s-au angajat în căutări decisive pentru destinele teatrului contemporan: « Connection » « The Brig », « Frankenstein », « Mysteries and Smaller Pieces », « Paradise Now ».

Pentru a ilustra aplicarea și caracterele limbajului corporal pe scenă am ales prezentarea spectacolului « Antigona ». Dinamica trupului, corporalitatea explicită a expresiei funcționează aici, categoric, ca instrument al unei atitudini progresiste. Textului grec i s-a preferat varianta lui Brecht, adaptată de Judith Malina, care accentuează raporturile dintre actele eroilor și reacțiile poporului, insistând asupra semnificațiilor politice ale revoltei în care se angajează Antigona. Din relatarea spectacolului se descifrează și câteva din caracteristicile proprii limbajului corporal: discontinuitatea și literalitatea, ca și noile raporturi sală-scenă.

Atașăm prezentării spectacolului câteva fragmente programatice, extrase din formulările lui Julian Beck.

◀ Rebecca Horn « Schwarze Hörner »

LIVING THEATRE

ipostază a limbajului corporal

ÎMPOTRIVA UNUI TEATRU AL MINCIUNII

Cînd va veni revoluția, teatrul de pe Broadway va dispărea și teatrul parizian de boulevard și minciunile West-End-ului londonez și teatrul pompos al Germaniei de vest și teatrul off-Broadway, toate cele care lucrează în și pentru capitalism vor dispărea.

O societate care poate ajunge la abundență lăsînd să moară de foame un mare număr de oameni este o societate fără sens; o societate care se poate angaja în războiul din Vietnam este intolerabilă pentru cei care vor să-și recupereze resursele sacre; o societate care își bazează abundența pe munca inutilă a milioaneilor de indivizi a căror existență e sacrificată producerii de bunuri (producție care nu este utilă, ci profitabilă); o societate care obligă spiritul să moară pentru a se apăra contra gîndirii (a gîndi fiind prea dureros atunci cînd trebuie să duci o existență de sclav, nesemnificativă) — o asemenea societate trebuie transformată.

Prețul pe care a trebuit să-l plătim pentru ordinea noastră, organizarea noastră, bunele noastre maniere, demnitatea noastră, ierarhia noastră egipteană, legile noastre romane, sclavii noștri greci, sclavii noștri americani, judecățile noastre eclesiastice, triumful capitalismului — prețul tuturor este că noi am devenit oameni insensibili. Trebuie instituit un mod de comportare care să minimizeze posibilitățile de a simți și care în același timp să stabilească suferința permanentă, căci sistemul bazat pe bani, pretinde ca oamenii să sufere în permanență, fie în căutare de bani, fie din lipsă de bani, fie din corupția produsă de abundența lor.

Manifestul lui Artaud cere o șocare a simțurilor și crearea de evenimente teatrale crude cu speranța ca prin aceasta să se poată atinge spectatorul în carnea sa, în viscere, în ochi, oriunde poate simți ceva.

Teatrul de pe Broadway și toate cele asemănătoare vor dispărea pentru că susțin un mod de viață intolerabil, pentru că servesc și răspund nevoilor morale și psihologice ale societății actuale: ele oferă un divertisment care consolează și anesteziază spectatorul epuizat de viața cotidiană. Într-un fel oribil, acest teatru e o distracție, el distrage de la o viață, care deși mai dureroasă, are totuși un interes mai mare. De aceea acest teatru este contra-revoluționar. El îi ajută pe oameni să ducă o existență pe care ei n-ar trebui să fie capabili să o suporte. Iată de ce trebuie să dispară. Iată de ce este un teatru mincinos. Pentru că el nu răspunde adevăratelor nevoi ale publicului său disperat. Fără îndoială el se susține prin bani și doar oamenii care pot plăti prețurile de intrare sînt cei care îl cunosc, ca și cum teatrul ar fi răsplata celor care cîștigă bani.

Ceea ce este important este să nu te lași sedus de poezie. De aceea Artaud ne spune să terminăm cu capodoperele. De fapt teatrul intelectual va dispărea. Teatrul acestui secol și al celor trecute este un teatru a cărui prezentare și interes sînt intelectuale. Atunci cînd ieși de la o piesă contemporană gîndești, dar gîndirea noastră, condiționată într-un grad incalculabil este atît de coruptă încît nu te poți mîndri cu ea. În orice caz noi nu ne servim decît de 10% din facultățile noastre mintale, trebuie deci să găsim un mijloc pentru a mări cîmpul conștiinței. . . . Actorul trebuie să găsească forme de experiență și comportare care să lege de spirit trupul, dacă vrea să răspundă nevoilor publicului.

ANTIGONA

UN SPECTACOL AL LIVING-ULUI

Un principiu general determină raporturile actorilor cu spectatorii. În timp ce scena reprezintă Teba, sala este plină cu cei din Argos, cărora tebanii le-au declarat război. Actorii adoptă față de public o atitudine de ostilitate, dar totodată și ei sînt terorizați de spaimă. Întregul spectacol se referă la un război de agresiune și la posibila lui revenire atunci cînd victoria își schimbă sorții. Deși e vorba de un război antic cu rezonanțe mitice, în acțiune sunt inserate imagini foarte precise ale războiului modern și e normal, întreaga echipă avînd în minte războiul din Vietnam și amenințarea de război. Introducerea agresivității față de public ca element al jocului, fapt care s-a reproșat încă odată Living-ului, trebuie înțeleasă în funcție de răsturnarea finală a situației, cînd tebanii așteaptă îngroziți invazia argienilor din sală, spectatorul fiind pus totodată în situația de învingător ce-și ține la cherem adversarul ca și de judecător al unui stat și al unui popor care s-au autoruinat.

PRELUDIU

1. Ca și la începutul spectacolului cu «Mysteries» unde un actor vine și se așează în fața publicului privindu-l fix, fără să spună nici o vorbă, ca și în «Frankenstein» unde trebuie să se aștepte terminarea unei experiențe de levitație înainte de declanșarea acțiunii, și aici se urmărește acumularea unei tensiuni inițiale între actori și spectatori. În timp ce se umple sala, actorii unul cite unul sau în grupuri mici, intră și încremenesc aruncînd înspre spectatori priviri pline de ură și teamă. Așteptarea se prelungește pînă la brusca intrare în acțiune. Tebanii, pe urmă și alții, se

aruncă la pământ, ascunzându-și capul între miini, în poziția prescrisă în caz de raid aerian. E prima dintr-o serie de imagini ale spaimii care joacă un rol important în tematica spectacolului.

Această acțiune, însoțită de strigăte și de un fond de zgomote războinice (produse, ca de altfel toate efectele sonore, de vocea actorilor), se repetă în timp ce începe un preludiu mimat relatind episoadele războiului contra Argosului. Ele vor explica gestul ritual al Antigonei. Creon, în avanscenă, se îndreaptă spre tebani care pătrund în teritoriul inamic (în sală). Această manipulare simbolică face din ei automate ascultătoare. Polynice, spre deosebire de frații săi Megareu și Eteocle, a scăpat de această condiționare. El stă deoparte, în timp ce luptătorii tebani simulează acte de agresiune împotriva spectatorilor. Apoi se mimează moartea lui Eteocle, călcat în picioare de un cal. El va fi purtat în procesiune până la meterezele Tebei și va fi așezat pe acenă. Martor al morții sale, Polynice a scos un țipăt, a fugit, înconjurând sala, și a căutat să revină în Teba, dar Creon și garda îl așteaptă la porțile orașului, adică în prosceniu, și îlucid. Țipătul lui Polynice.

În timp ce în sală se petreceau aceste episoade, Antigona și Ismena intraseră în scenă, sărind peste corpurile încremenite și se așezaseră în poziția raidului aerian, din care se ridică acum. Până aici era vorba de o acțiune mimată, mai mult sau mai puțin stilizată. De acum încolo gestul nu va mai indica doar desfășurarea unei acțiuni, ci reprezintă imaginarul: amintire a acțiunilor trecute, metafore etc. Astfel trei grupuri de actori vor mima succesiv, la dreapta sau la stînga celor două surori, moartea lui Eteocle și a lui Polynice reprezentate și una și cealaltă prin cîteva gesturi violente urmate de țipătul lui Polynice. Aceasta apare ca imagine a zvonurilor care circulă în jurul morții celor doi frați. La primul strigăt cele două surori se lipeșc una de cealaltă; la următorul, Ismena se întoarce și observă corpul lui Polynice întins în avanscenă, dar revine spre sora sa; la al treilea, Antigona îl vede pe Polynice: hotărîrea sa e luată. Ea înaintează spre sală și se adresează argienilor în limba spectatorilor din țara unde se joacă recitînd primele «versuri de legătură» (versuri introduse de Judith Malina în versiunea Sofocle-Hölderlin-Brecht folosită de Living care relatează succint evenimentele. n.t.)

«Antigona, odrasla lui Oedip, își luă ulciorul/să adune pămînt ca să-i acopere lui Polynice corpul/pe care tiranul în minia lui l-a azvîrlit ciinilor și vulturilor».

Antigona, aducînd pămînt, îi însuflă respirația ei pentru a-i da viață. În acest timp tebanii formează în jurul său patru grupuri denotînd poziția lor față de atitudinea ei de nesupunere. Unii dorm, alții se tem de revoltă, alții își acoperă ochii, mai tirziu urechile și gura, iar alții urmăresc acțiunea.

Începe dialogul între Ismena și Antigona. De la un capăt la altul al piesei va exista o relație strînsă între acțiunea gestuală și textul lui Brecht tradus de Malina. Trebuie să-l știi pentru a sesiza toate intențiile regiei. Spectatorul care nu-l poate urmări are totuși ca punct de reper versurile de legătură care fărâmițează acțiunea în șizeci de secvențe, al căror conținut ele îl rezumă dinainte.

Ismena se apropie deci de Antigona cu un mers țeapăn atînsă parcă de un fel de paralizie. Antigona continuă să strîngă pămînt reamintindu-i nenorocirile familiei. Apoi trecînd la povestirea morții lui Eteocle și Polynice, o mimează împreună cu sora sa, ea asumîndu-și rolul victimei, în timp ce Ismena îl joacă pe cel al lui Creon. După aceea se străduie să o convingă să o ajute la acoperirea cadavrului. (De aici vom nota numele personajelor cu inițiale). A. o constrînge pe I. să se apropie de corpul lui Polynice, să-l ridice, să-l susțină. Clocnirea continuă în timp ce între tinerele fete se află această grea povară. Pe urmă A. renunță să-și mai convingă sora, întinde corpul cu tandrețe și continuă să strîngă pămînt. Ea

nu se poate totuși reține să nu-i răspundă I. care îl apără pe cel care preferă captivitatea morții.

... Mallina compune sfârșitul primei scene în jurul imaginii a două păsări de pradă. I. lupind contra paraliziei sale, la început încearcă să vorbească. Dar când evocă păsările care sfișie locurile familiare și-l consolează pe cel care acceptă captivitatea, trei actori se desprind din grupurile lor pentru a figura păsările care rotesc în jurul ei. Atunci ea se decontractează abandonându-se reveriei și sentimentului. Dar, dur, A. o readuce la realitatea corpului fratern pradă vulturilor. Gestul său trezește păsările de pradă, figurate de alți patru actori ieșiți din grupurile lor. El se apropie rotindu-se și alungind jucăușele păsări ale I. A. s-a lipit de Polynice și îl apără cu brațele întinse contra vulturilor care îl amenință. Atunci când aceștia o atacă însă pe I. strigătul ei «Nu» se adresează în același timp A. cit și fiarelor care se aruncă asupra ei: Nu, eu nu sunt destul de puternică pentru a mă sacrifica (acestor vulturi). Ea se retrage din fața lor și se apropie de un grup de martori pasivi cărora li se alătură în următoarele clipe. Acum vulturii o atacă cu ghiarele și ciocurile pe A. Ei reprezintă teama de o moarte crudă, dar când ea își afirmă puterea de a birui, e de ajuns un singur gest al său pentru a-i risipi. A. reîncepe atunci să adune pământ.

Din aceste scene se vede deci cum expresia gestuală se combină cu dialogul. Într-o primă fază moartea lui Polynice pe care spectatorul a văzut-o, dar surorile nu, este încă odată imaginată de ele prin mintea și trupul lor, de către A. mult mai intens decât de către I. În a doua fază, corpul victimei care cu toate că A. se străduie să-l țină în picioare, se prăbușește pentru că I. o ajută fără trager de inimă, devine imaginea carnală a datoriei asumate sau refuzate. În a treia imagine (recurentă în piesă) păsări de pradă sfișesc prin a opune pe cele două surori. Se remarcă faptul că dacă principalele personaje sunt caracterizate de la început până la sfârșit de aceiași interpreți, cei care reprezintă Bătrînii și Poporul (încă nediferențiați) vor fi mereu disponibili pentru a încarna marile imagini ale regiei. Se va observa suplețea cu care grupurile se formează, se dezagregă, se recompun.

2. Cuvintele «Forget the war» se răspindesc printre tebani. Pe acest «riff», un ritm amintind jazzul însoțește vorbele Corului de bătrâni despre uitarea războiului. Treptat, treptat Poporul se alătură dansului lor, ale cărui gesturi amintesc beția laurului «care îți învîrte capul și-ți face pașii nesiguri» (Brecht, vers de legătură).

3. Creon, rămas până acum în sală, aproape de prosceniu, urcă pe scenă. La început își arată furia în fața corpului lui Polynice, apoi face un gest al mutilării la adrese a cinci Bătrâni, unul după altul, care îngenunchiază scoțind un strigăt, pe jumătate geamăt, pe jumătate urlet. Între timpul dansul încremenește, iar oamenii din popor îngenunchiază, se înclină, poziția lor reamintind-o pe cea a rătăcitorului aerian.

Creon începe discursul său despre victorie obligându-i pe oameni să-și înalțe brațele dar obținând doar aclamațiile lor îndurerate. Atunci când exultă descriind pe argienii lăsați, fără mormint, animalelor de pradă, prin gesturile sale desemnează în realitate victimele tebane: Polynice-Megareu rănit și, tipind — Antigona, din nou încercuită de vulturi. Bătrînii îl poartă în triumf pe Creon, îl încoronează. Dar zgomotele bătăliei de la Argos se amplifică. La început, vulturii se îndreaptă către locul de luptă pentru a se desfăta cu leșuri, iar pe urmă actorii devin soldați tebani răniți tirându-se pe drumul de întoarcere în timp ce Creon menționează pierderile care, spune el, nu sunt mai mari ca de obicei.

Deși raportate la trecut, se mimează funeraliile lui Eteocle: Bătrînii îl poartă corpul într-o sumbră procesiune. Totuși A., aducând pământul ritual, s-a apropiat de corpul lui Polynice și ea săvârșește gestul de revoltă chiar în clipa în care C.

Îl interzise. C. și Bătrînii privesc spre Eteocle, în timp ce oamenii din popor reținându-și respirația, o urmăresc surprinși pe A.

4. Scena dintre C. și Soldat pune în evidență efortul pe care spectatorul trebuie să-l facă pentru a discerne ce anume din gest se află în raport direct cu situația ori acțiunea scenei și ce anume se referă la conținutul dialogului, la gândurile personajelor. În același timp, corpul lui Polynice apare și ca un cadavru și ca preocupare a lui C. De aceea regele, în culmea furiei, se află foarte aproape de corp, în timp ce Soldatul, care descoperise pământul răspîndit pe acesta, pentru a ajunge la C. trebuie să facă o lungă cursă — alergînd printre oamenii din popor, care, simbolic îi îngreunează fuga. Regele e în picioare în fața cadavrelor și totuși Soldatul e cel care-l anunță că Polynice a fost acoperit cu pămînt.

În continuarea scenei, A. va fi prezentă și ea cu toate că după ce și-a înfăptuit actul de revoltă fugise să se ascundă. Ea apare așa cum și-o imaginează Soldatul, ca un « spirit », căci el atribuie o origină supranaturală gestului interzis al cărui autor n-a lăsat nici o urmă. El o va scoate din ascunziș, iar ea va săvîrși deasupra corpului un fel de ritual magic, așa cum și-l imaginează, superstițios, Soldatul. Episodul e tratat în cheie umoristică, dar el își are importanța sa, fiind originea primului dezacord între Bătrîni, care consideră că actul e « sfînt » și C. care se enervează și batjocorește credințele în « spirite ». În timp ce A. fuge către ascunzătoare, îi atinge ușor pe oamenii din popor producînd un fel de descărcare electrică. C. pentru a neutraliza influența invizibilă a A. e obligat să producă asupra Bătrînilor o similară descărcare electrică, dar de semn contrar. Cu « crrr »ul care o însoțește suntem foarte aproape de desenele animate. În ultima parte a scenei, regele se dedă asupra Soldatului la o serie de acțiuni violente care îi însoțesc amenințările.

5. Cu excepția lui C., a Soldatului și a A. toți tebanii coboară în sală, cu brațele desfăcute, cîntînd versurile Corului despre Ingeniozitatea omului. Apoi adresează sălii versuri despre ură care fac din om un monstru, dar nu cîntîndu-le, rostîndu-le cu violență. Pe urmă, pentru a plînge, se eschivează, ca și cum s-ar rușina de lacrimile lor. În fine privesc apoi către scenă.

6. Soldatul a descoperit-o pe A. exact în momentul în care se termina imnul de glorie a omului începînd cu vorbele pline de ură. El o conduce la C. și în marea scenă vom asista la un conflict de idei între rege și captiva sa. În această luptă, Bătrînii vor înclina mai mult spre C., în timp ce simpatia poporului vor merge spre A. Sincerității tinerei femei, C. îi va opune abilitatea sa de a manevra folosînd resortul spaimii sau invocînd imperativele de război.

Aici se adoptă o poetică a gestului care transcende cu mult o reprezentare realistă a acțiunii. De exemplu, atunci cînd ea apare în fața lui C., soldatul o obligă să vină purtînd în spate greutatea corpului lui Polynice. Alt exemplu, cînd Soldatul o descoperă și arestează, A. era întinsă pe corpul lui Polynice. Ea reia această poziție reînviînd astfel situația atunci cînd Soldatul îi povestește lui C. cum a prins-o. A. se va încăpățîna să repete aceeași poziție chiar în toiul discuției cu C. Din prima scenă vedem pe A. însușind viața pămîntului pe care voia să-l pună peste cadavru pe care acum îl apără cu propriul său corp. Acest gest e un simbol al sacrificiului vieții sale pentru ca trupul fratelui său să nu fie profanat și să-și găsească liniștea morților. El a fost inspirat poate de o imagine a lui Sofocle, reluată de Brecht, care arată profunzimea instinctului ce o mină pe A. să acționeze. Ea era acolo, spune Soldatul « scoțînd strigăte ascuțite, ca pasărea disperată cînd își vede cuibul gol din care au dispărut pull ».

Circumstanțele capturării povestite de Soldat sunt retrăite de toți tebanii participînd, cu vocea și gestul, la această evocare. Bătrînii și Poporul adorm odată cu

Soldatul, dar acest somn este complice al A. revenită să răspundească iarăși pământ. Bătrînii se trezesc odată cu Soldatul, dar Poporul continuă să doarmă și zgomotul respirației sale se transformă în foșnetul unui vînt protector care aduce ceață și împiedică pe Soldat să o vadă pe A. Alți actori mimează valurile de ceață. Această soluție poate să pară prea subtilă, dar aparține unei serii de mijloace la care se apelează pentru a se diferenția atitudinea notabilităților de cea a oamenilor simpli. Cuvintele pe care Sofocle le încredințează Corifei, iar Brecht bătrînilor: « filă nesupusă a unui tată nesupus », « ea n-a învățat să cedeze niciodată în fața loviturilor soartei »; primele sunt spuse cu admirație de către Popor, iar următoarele de către Bătrîni ca o prevenire.

Poziția șefului militar va fi tradusă plastic printr-un grup de corpuri deformate de ură pe care îl creează, după ce a încercat zadarnic să frîgă rezistența A. Monstrul, care pare să se fi ivit din imaginația lui Bosch, se pune în mișcare ca o mașină de război atacînd furios corpul lui Polynice. Spalma sfîrșește prin a deforma și corpurile oamenilor din popor. Cuvintele A. acuzînd războiul contra Argosului produc un moment de stupeoare și atunci totul se oprește. Dar amenințările lui C. contra oricărui o va apăra își au efectul lor: unul după altul grupurile se mișcă, apoi se imobilizează; A. le cere să o ajute aceasta fiind în propriul lor interes; toți îi întorc spatele. (« Pe urmă ea ceru ajutor Bătrînilor . . . dar ei îl întoarseră spatele »; Brecht) Se mai aude încă suflarea oamenilor din popor care susțineau prin respirația lor vocea A. Dar la o nouă amenințare a lui C. această respirație se oprește.

După o lungă pauză tebanii încep să se miște și se privesc între ei, profund tulburați. Dar C. circulă printre ei, cercetîndu-l unul după altul, la început Bătrînii, iar apoi Poporul, ca pentru a vedea cine ar fi dispus să treacă de partea A. Și imediat după ce el l-a privit se prosternează cu toții într-o atitudine similară celei a raidului aerian. Fac excepție Ismena, Hemon și Tiresias care în scenele următoare intervin în favoarea A, dar care pentru moment își acoperă urechile, ochii și gura. « Prea tîrziu » spune A. și ei repetă ca un ecou aceste cuvinte, care vor mai reveni ca un leit-motiv. E prea tîrziu pentru că tebanii, un moment înspăimîntați, au capitulat în fața puterii.

Se reia lupta dintre A. și C. care se mișcă printre corpurile prosternate. A. cîștigă puncte. Maxima sa: « cine folosește violența contra celorlate popoare o va folosi și contra poporului său » este reluată și detaliată sub formă de întrebări și răspunsuri, la început chiar de C. care nu poate să-i conteste justetea, apoi de către tebanii care, unul cite unul, ies din starea lor de prostrație și se ridică în picioare. Dar C. recîștigă avantajul și reface, împreună cu Bătrînii, mașina monstruoasă care începe să o urmărească pe A. Totuși la întrebările ei despre război, pe care C. pretinde să-l fi terminat, răspund ca un ecou strigătele lui Megareu rănit în fața Argosului. Oamenii din popor trec de partea A. și opun scrișnetul lor de revoltă celui de minie al Bătrînilor. Dar C. iese învingător și Poporul se alătură. Notabilităților pentru completa împreună monstruoasă mașină în momentul în care aceasta exaltă ordinea divină a Statului. Dar ea se descompune cînd A. rostește cuvintele: « trăiesc nu pentru ură, ci pentru iubire ».

7. I. se apropie cu un pas nesigur (ca un prunc), se apleacă asupra lui Polynice care scoate un strigăt. Ea își astupă urechile. Trebuie să ne reamintim că strigătul lui Polynice s-a mai auzit la începutul acțiunii, iar apoi l-au reauzit cele două surori. Și atunci I. a rămas surdă la strigătul care pe A. a convins-o să-și înfăptuiască actul. Acum, față în față cu timpul, I. în ciuda reîntoarcerii ei, din nou nu poate să suporte strigătul și de aceea A. refuză să-l asculte vorbele prin care el îi cere să împartă împreună responsabilitatea actului. C., și el, va sfîrși prin a-și astupa urechile lăsîndu-le să se certe între ele.

Succesiv grupuri de câte patru actori vor construi din corpurile lor cinci celule de închisoare în care A. va fi captivă. De fiecare dată când I. se apropie de o celulă pentru a-și implora sora, ea se izbește de zidurile acestei temnițe, iar apoi celula se desface în timp ce A. trece într-o altă care se formează mai departe.

Pînă la urmă cînd I. stăruie pe lângă C. acesta pronunță sentința de moarte. El își punctează vorbele cu cinci pași bătuți, de războinic japonez, în direcția corpului lui Polynice, acțiune care subliniază ironia sfaturilor pe care le-au irosit Bătrînii: «tu care te pregătești pentru dansul victoriei, nu tropăi prea tare». Pe urmă sunt luate A. și I., iar aceasta din urmă se duce să plîngă într-un colț al scenei.

8. Doi bătrîni îi dau lui C. masca de sărbătoare grație căreia el va simula reîntoarcerea păcii. Pe urmă îl poartă triumfal pe deasupra lui Polynice și apoi îl lasă jos. Dar acum Hemon și A. se apropie de corp. Vocile lor (acompaniate de cea a lui Polynice) se substituie vocilor Bătrînilor care îl sfătuiesc pe C. să nu-l sfărîme pe cel care l-a jignit. El pronunță ultimele versuri, avertizînd că acela care a atîns drojdia suferinței și a umilirii se va reface ca un om nou. În același timp îl înalță pe Polynice la fel cum Bătrînii l-au înălțat pe C.

În Corul care urmează, Sofocle compară nenorocirile care se abat asupra unei familii cu marile talazuri care se sparg de maluri. Comparația este reluată de Brecht cu un sens modificat. Malina transpune scenic această imagine. Hemon și A. aruncă trupul lui Polynice în mare, adică oamenii din popor întinși pe jos care îl primesc și îl țin pe brațele întinse ca și cum ar pluti. Pe urmă Hemon le la corul și împreună cu A. îl depun în avanscenă.

9. În timpul întîlnirii dintre Hemon și C. Bătrînii formează un semicerc, șepeni ca niște statui, în atitudini de supunere în fața puterii, în timp ce oamenii din popor continuă să sugereze prin mișcarea brațelor neliniștea mării, animîndu-se cînd H. domină lupta, liniștindu-se cînd conduce C. Apoi ei vor acompania cu un comentariu mimat imaginile cele mai frapante ale tînărului prinț, care se străduie să-și convingă tatăl să cedeze înainte de a fi prea tîrziu... După ruptura dialogului, H. și A. se retrag în fundul scenei cu corpul lui Polynice.

10. În timp ce s-a luat hotărîrea morții A. se aude ritmul unui dans lasciv, Poporul și Bătrînii își pun masca lui Bachus, pe care doar Tiresias o refuză. Se formează cupluri și, după recitarea Corului, dansul devine general. I., care pînă acum se izolare în mîhnire, se dăruie și ea dansului (exact pe versul care spune că Bachus oferă celor îndoliați băutura uitării).

11. Dansul va continua pînă cînd povestirea mesagerului prevestește sfîrșitul iminent al Tebei. Dar în acest timp grupurile de actori participă la alte acțiuni. Astfel în timpul scenei în care A. vine să-și reverse ultimele plîngerii, Bătrînii o îndeamnă la resemnare. Totodată el o transformă în obiect de cult, compunînd cu ea, în prim plan, o serie de frize, în timp ce printre el și corpul lui Polynice întins în fundul scenei vin și pleacă dansatorii. Apoi înțepenesec în atitudini violente («Atunci cînd te opui puterii nu trebuie să te aștepti la milă»), pe urmă în atitudini religioase ca în fața victimei unui sacrificiu. A. e convinsă de sfințenia cauzei sale (și ia, la un moment dat, atitudinea unei mumii egiptene cu brațele încrucișate). Dar ea nu se lasă înșelată de pietatea lor ipocrită și atunci cînd cele două grupuri o strîng de o parte și de alta, ca într-o menhină («puterea destinului e teribilă») ea se eliberează și se plimbă printre dansatorii care o privesc o clipă fără a înțelege, («vă plîng pe voi cei care veți trăi») înainte de a merge spre fundul scenei ca să formeze acolo împreună cu Hemon și Polynice o coloană a victoriei («ea traversa piața unde deja se înălțaseră coloane ale victoriei »).

12. Tireslas și Copilul care îl conduce fac înconjurul scenei urmași de regele care își bate joc de bătrîn (ca și în regia lui Brecht) și care răstoarnă coloana lovindu-se de ea din greșeală.

Cînd ghicitorul își anunță prevestirile defavorabile, dansatorii se opresc o clipă pentru a mima păsările care se sfîșie între ele. Afirmațiile tulburătoare pe care le rostește el sfîrșesc prin a provoca o răsturnare a situației. Un grup de Bătrîni fac o mașină din corpuri umane care, spre deosebire de cea pe care am văzut-o acționînd în timpul confruntării dintre A și C, se întoarce contra regelui, înalteaază amenințător la fiecare nouă întrebare în timp ce acesta se rostogolește pe pămînt cu o furie neputincioasă. De două ori trece mașina deasupra corpului său.

13. Această acțiune e inspirată de Djaggernat (carul de procesiune al lui Vișnu și sub roțile căruia se aruncau pelerinii fanatici). Ea se continuă tot timpul scenei în care Bătrînii îi cer lui C. să dea socoteală.

14. Același actor joacă rolul lui Megareu și al mesagerului care aduce vestea morții sale. Povestirea ultimei bătălii și rezistența argienilor este reîntă prin acțiuni în sală. Luptătorii tebani se retrag spre scenă.

15. Dansatorii se opresc și, în timp ce se înalță rugăciunea spre zeul protector al cetății, ei iau poziția raidului aerian.

16. Trei fete tebane povestesc moartea A. și a lui Hemon. Toți sunt grupați în fundal, așteptînd îngroziți sosirea dușmanului. Pe urmă, pas cu pas, urmîndu-l încă pe șeful care i-a împins spre moarte, așa cum scrie în ultimele versuri ale piesei, coboară spre prosceniu. Dar actorii refuză contactul, și destinderea, pe care le-ar putea-o aduce aplauzele și, ei se retrag din nou spre fundul scenei, în rolul de tebani înspăimîntați în fața spectatorilor « argieni » care după ce au suferit atacurile lor le sunt acum judecători și stăpîni ai destinului.

Ne-am străduit să arătăm cum înlănțuirea acțiunilor scenice rezultă în același timp din logica desfășurării dramatice și din transpunerea plastică a imaginilor pe care le sugerează textul. Dar ceea ce nu poate reda descrierea este țîșnirea continuă de inventivitate, transformarea constantă a douăzeci de corpuri în mișcare care se unesc, se dispersează, se opun, căutarea pasionată a unei limbi poetice mobilizînd toate resursele organice. Corpul uman nu mai e doar suportul cuvîntului, mișcarea, o deplasare calculată care pune în evidență liniile de forță, scoate la iveală antagonismele și punctează comentariul liric al corului. Brecht practica economia de mijloace fizice ca să obțină, la momentul potrivit, cea mai mare eficacitate. El preconiza sobrietatea atunci cînd situația oferea posibilitatea unui apel la emoție. Dimpotrivă interpretarea Living-ului aderă la o supraabundență de mijloace adresîndu-se în același timp zonei clare a rațiunii ca și celor mai profunde regiuni ale emotivității și imaginației.

Din volumul *Les voies de la création théâtrale* (CNRS 1970)

Selecție și traducere de GEORGE BANU

Ruth Francken : Tiraj de ipsos, din ciclul ►
« A comunica sau a muri ».



REVENDICAREA CORPULUI ÎN TEATRUL CONTEMPORAN

În secolul XX nu literatura a concentrat interesul teatrului, ci mai ales elaborarea unui limbaj independent în condițiile perpetuei redefiniri a naturii sale specifice. În acest proces, alături de alte căutări de natură muzicală, scenografică, fundamentală este tentativa de revelare a expresivității corporale proprii interpretului. Se inițiază deci revizuirea sistematică a concepțiilor privind arta actorului din această perspectivă. Programul propus nu mai privește doar sarcinile față de personaj și text, ci vizează, în special, evidențierea resurselor corporale prin care actorul își manifestă activitatea particulară.

Actorul în teatrul literar, ca și în varianta sa adaptată unor imperative ale epocii, aceea naturalistă, mizează aproape în exclusivitate pe resursele sonore: a juca înseamnă comunicarea unor psihologii prin intermediul discursului verbal. Resursele corpului sînt atrofiate, imobilitatea sau mișcarea cotidiană fiind regimul preferat. Desprinderea de acest statut coincide cu *impunerea progresivă a corporalității*. Mișcarea e generală în epocă. Era Olimpiadelor moderne se deschide la 1896, baletul lui Diaghilev tulbură Europa Occidentală, Rodin se angajează în realizarea unei sculpturi fascinată de dramatismul corpului. Sînt cîteva din manifestările concrete, dar lor le precede deja de o violentă contestare a rațiunii în numele unor apeluri senzoriale de tensiuni extreme. Numele lui Kierkegaard și Nietzsche susțin această reacție ce va fi insistent reluată în fizologia modernă. Aceste indicații sumare urmăresc doar sugerarea rapidă a contextului în care se declanșează și procesul de teatru, ale cărui cîteva momente încercăm să le reținem.

Corpul în mișcare

Revelația estetică a corpului în mișcare e de dată recentă. Referirile de prestigiu ale lui, Goethe, Hegel, vîzau supunerea sa unui regim descins din imobilitate

statuară. Ulterior se caută sezișarea și descoperirea acelor resurse expresive proprii actorului, ca ființă vie și mobilă.

Adolphe Appia și Jacques Dalcroze se preocupă printre primii de formularea unui program care să permită interpretului să-și dezvolte corpul în vederea unei maxime expresivități. Aici însă tehnica propusă urmărește tratarea actorului ca imagine plastică în mișcare ascultînd deplin comenzile unui centru conducător, interzicîndu-i-se categoric devierea de la programul impus. Dalcroze pleacă de la opoziția aritmie-euritmie. Aritmia traduce o funcționare dezordonată a organismului înapt de relaxarea unui echilibru general datorită permanentei subordonări la elemente străine, necontrolate. Cauzele i se descoperă în funcționarea defectuoasă și neregulată a sistemului nervos sau în dezacordul său cu reacțiile musculare. Aritmia se manifestă ca o « lipsă de coordonare între diversele mijloace de expresie corporală... se opune stabilirii unei armonii muzico-plastice ». Tratatul lui Dalcroze acceptată și de Appia, urmărește acordul actelor musculare intenționale și a celor instinctive, concluzia fiind elasticitatea corpului ce răspunde exact la impulsuri, fără accidente. Euritmia înseamnă deci un mod de reglare a tensiunilor interne, de pregătire a celui artist capabil să evite *intervenția biograficului în creație*. Tehnica are aici destinația de a antrena corpul în vederea deplinei respectări a misiunilor impuse de autor și regizor, fără declanșarea senzorialității rebele sau explozia individualului. Doar un asemenea interpret suportă regimul pretins de Appia spectacolului: rezonanță și prelungire a dramei. Intuind revolta organismului uman contra unei astfel de subordonări el propune utilizarea muzicii capabilă să modifice existența interioară a interpretului, obligîndu-l totodată la ieșirea din reacțiile cotidiene. Prin extragere din individualitate subiectivitatea este exclusă, iar corpul, abstracție muzicală, se desprinde complet de senzorialitatea incertă. Actorul pe scenă resimte și comunică o conduită particulară, desprinsă de personalitatea sa, prin intermediul unui fizic educat, ce răspunde cu promptitudine. *Eliberarea de biografic și respectul inițiativei dramaturgului* prin sacrificiul senzorialității e regimul statuat de Appia pentru funcționalitatea unui corp ce nu deviază de la sarcinile impuse.

Revelarea corporalității are la Appia efecte extreme în plan scenografic, căci susținîndu-se pe caracteristicile ei dimensionale va declanșa el reacția antiplastică în teatru. Panoul decorativ contrazice tridimensionalitatea corpului și, sesi-zînd încoerența, Appia întrebă ce trebuie sacrificat: semnul sau expresia, pictura sau interpretul? Răspunsul va fi categoric: scena este spațiul unde evoluează un volum în mișcare, actorul, și de aceea suprafața pinzei pictate este contradictorie. El propune, în numele unei expresivități plastice coerente, apelul la elemente tridi-mensionale. Surprinzînd natura dublă a imaginii scenice datorită elementelor ce o compun, actor și material, se urmărește crearea unei sinteze între dinamic și static. Pentru aceasta experimentează combinații stricte de verticale și horizontale la care se raportează linia mobilă a interpretului. Aceste relații ritmează imaginea scenică a cărei unificare o produce lumina. Corpul conduce prin Appia la recunoașterea actorului ca *element tridimensional mobil*.

Interesantă este contribuția lui Craig, căci el contestînd vehement actorul, desco-peră acele caractere ce ulterior vor fi permanent revendicate. Ceea ce i se pare lui Craig repugnant devine azi recunoaștere a teatralității. El nu crede ca Appia în posibilitatea unei tehnici de a învinge natura corpului care permanent se va revolta împotriva abuzivei subordonări, și de aceea Craig îi pretinde excluderea. *Subiectiv și perisabil* corpul nu poate deveni mijloc de expresie artistică. Indiferent de răspunsul propus — supramarioneta — Craig intulește astfel cele două mari motive care

preocupă pe toți cei angajați în efortul de creere a limbajului actoricesc susținut pe expresivitatea corporală.

Ideea unei tehnici

În realitate Stanislavski e primul care deschide căutarea reală, în condițiile concrete ale teatrului, de *elaborare a unei tehnici*. « A fi stăpîn pe o tehnică înseamnă a fi stăpîn pe un limbaj » spune Wittgenstein. Neexprimat cu asemenea claritate acesta e și idealul stanislavskian: *fundamentarea unui limbaj al actorului viu prin descoperirea unei tehnici*. Demersul teoretic importă, căci el anunță mișcarea, comună în epocă, de impunere a actorului ca element creator aflat în posesia unui mod particular de comunicare.

Tehnica funcționează ca *stimulent al subconștientului*, cel care asigură regimul organic al jocului teatral. Corpul participă aici nu prin resursele lui plastice, ci ca depozitar al psihicului uman. În absența lui, spune Stanislavski, activitatea interpretului eșuează. Tehnica vizează acest lucru urmărind « creația subconștientă a naturii prin intermediul psihotehnicii conștiente a actorului ». Actorul se constituie astfel în sursă psihică a existenței personajului, căci, prin subconștient, cele două personalități nu mai sînt divergente, ci, teoretic, tind să coincidă. Bernard Dort sesizează că nu se urmărește totuși identificarea absolută: « actorul produce personajul — cu propria sa carne, propriile sale sentimente și întregul său suflet — dar nu devine integral acesta. Sinceritatea cu care el i se dăruie nu exclude controlul și critica de sine : . . . cînd un actor joacă, el este divizat . . . această dublă existență, acest echilibru între viață și interpretarea dramatică condiționează opera de artă ».

Tehnica răspunde și unor particularități specifice actului teatral. Ea, spune Stanislavski, asigură *securitatea interpretului*, care « trăind » de fiecare dată existențe umane străine riscă să se autodistrugă. Rațiunea evită permanent pericolul exploziei corporale subconștiente de nestăpînit. *Colaborarea cu corpul*, spune Stanislavski, *trebuie permanent controlată*. Celălalt argument provine din *repetabilitatea actului teatral* care riscă să-l degradeze în creație stereotipă. (Peter Brook va scrie mai tîrziu « repetarea generează întotdeauna elemente mortale ».) Doar tehnica asigură longevitatea creației actoricești, susținută pe viața irepetabilă a corpului. Dar la Stanislavski ea trebuie totodată nu doar să rezolve, ci să și disimuleze repetiția. Ceea ce Crag sesiza fără a enunța o propunere valabilă teatral, se rezolvă practic în cadrul «sistemului» prin *psihotehnică*. Rezervele următoare față de « Metodă » se aplică nu principiilor, ci răspunsurilor concrete. Pentru el actorul trebuie să realizeze organic un caracter în condițiile repetabilității disimulate, teatrul aderînd la estetica mimesis-ului. Ulterior această sarcină va fi recuzată prin argumente provenind din metamorfozele dramaturgiei, ale regiei sau ale relației cu publicul. Precizarea obiectivelor și nu soluțiile, care indiscutabil aparțin unui moment și unei faze istorice, e principala contribuție stanislavskiană. *Nu psihotehnica, ci ideea unei tehnici*. Doar după Stanislavski se descoperă necesitatea cooptării programate a resurselor corpului. Ele rămîn amorfe în absența tehnicii specifice de aplicare.

Corpul și specificitatea limbajului

Prin Stanislavski se stabilesc deci principalele condiții la care trebuie să se răspundă pentru elaborarea unui limbaj — ce recunoaște natura fizică a actului teatral. Succesorii săi admit aceste imperative, ei particularizîndu-se însă prin revendicarea de la concepții estetice deosebite. Programul teatrului se modifică, căci tinde către manifestări specifice, distincte, în vederea recunoașterii ca artă. Actorul trebuie să se adapteze

noilor deziderate. Meyerhold atacă cel mai violent pe interpretul naturalist obsedat de examenul « stărilor de suflet », cu un interes minim pentru expresivitatea vizuală sau sugestie. La el corpul joacă doar prin gestul mic, familiar și prin fața machlată, pe scenă se repetă existența fizică fără demnitate și expresie a omului de pe stradă. *Stillizarea* propusă de Meyerhold și Fuchs a fost mlșcarea inițială de rebeliune anti-naturalistă. Printr-o deviere către plastică ce contrazice corpul ca volum, Meyerhold descoperă frumusețea gestului larg, a mișcării savante ce abandonează orice preocupare iluzionistă și mimetică. Eliberat de exigențele verosimilului cotidian și tratat ca pată decorativă, actorul menține o armonie calmă, fără expansiuni sau căldură excesivă, devenind contur plastic sensibil la valorile dansante ale liniei. El, observă Tairov, recuperează forma pierdută, dar printr-o diversiune de la esența teatrului, căci acceptă idealuri decorative, picturale. Mai târziu Meyerhold, iar apoi Tairov și Vahtangov, descoperă suportul de afirmare al teatrului în expresia specifică a unor limbaje deja constituite. Acestea au intrat în anonimat doar prin subordonarea teatrului literaturii. *Spectacolul popular și formele tradiționale din orient* devin surse de referință. Acolo indiferența față de text și concentrarea asupra actorului ca realitate corporală revelă teritorii de expresivitate tipic teatrală. « Doar teatrul popular posedă o adevărată tradiție și orice regizor care caută să se înnoiască să apeleze la el » scrie autoritar Meyerhold. Lui i se corelează și cel oriental. Cuvântul *nô* înseamnă agilitate, îndeminare, înscușnă: iată deci tehnica recunoscută ca definiție a unui mod de spectacol. Aici naturalitatea corpului este inconceabilă, biograficul se exclude, echivalarea scenei cu realitatea nu are loc. Manifestarea limbajului teatral se realizează în condițiile de ideală independență a domeniului. Meyerhold și Tairov îl vor utiliza în disputa deschisă « trăirii ».

Importanța vizualului mai mult decât a cuvântului în școala poststanislavskiană pretinde actorului o virtuozitate extremă, posesia deplină a unor mijloace expresive. Un alt argument confirmând elaborarea unui limbaj este « tradiția » elogiată de Meyerhold : procedeul se perfecționează progresiv, ele nefiind produsul unei singure generații. Se transmit. În teatrele exotice actorul stăpânește o tehnică și prin ea se află în posesia unui limbaj. Regizorii europeni li se adresează preluând modalități concrete în vederea formării actorului contemporan. Meyerhold propune un plan de studii ținând expansiunea deplină a mijloacelor fizice libere de orice tentație limitativă : la studioul proiectat de către el se va învăța ritmul, adaptarea la suprafața de joc, vechi tehnici din teatrul de țîrg, spaniol, hindus, japonez, chinez. Tairov întrebunțează și el pentru « actorul sintetic » procedee tradiționale, îndeosebi indiene, iar Vahtangov tehnici de comedia dell'arte. Corpului i se recunoaște aptitudinea de a formula și stăpîni un limbaj.

Meyerhold propune biomecanica, Tairov « teatrul formelor pline de emoție », Vahtangov vizează uniunea dintre convenție și trăire. Indiferent de soluții, comună este încercarea de a delimita un domeniu și un limbaj în condițiile eliberării de prejudecăți naturaliste. *Convenția și specificul* preocupă extrem, *revelarea teatralității* nealterate fiind obsesia școlii ruse. Recursul la origini a însemnat una din soluțiile preferate în vederea acestui scop. Traseul urmat este de la recunoașterea corpului la tehnică, iar prin tehnică la un limbaj și astfel la particularizarea unei arte. *Aici teatralitatea își este suficientă ei însăși*, corpul fiind sursa unor forme expresive care nu afectează condiția, umană sau socială, a publicului.

Limbajul eficace

Într-o perioadă ulterioară se produce o nouă mutație : teatralitatea servește. Esteticile lui Artaud și Brecht exemplifică aceasta. Fascinați de eficacitatea artei

ei consideră obligatorie întrebuintarea convenției teatrale căci exclud orice ideal de gratuitate. La ei actorul prin tehnică nu mai confirmă doar teatrul ca artă, ci vizează și metamorfoza publicului prin spectacol.

Brecht pretinde teatrului un regim antiiluzionist, excluzind totodată implicarea evazionistă a sentimentelor: scena trebuie să stabilească raportul de mediere a societății și istoriei cu sala. Aici orice deviație de la « conștiința clară », utilizând un termen brechtian, produce confuzii. Formularea funcției acordată teatrului îi determină, consecință normală, și caracterul. *Subordonarea nu mai este față de o artă, ci față de o misiune.* Soluțiile brechtienne sînt la nivelul textului *dramaturgia epică*, iar la cel al interpretării *distanțarea*.

Meyerhold înaintea lui Brecht presimțise și el impasul gratuității teatrului. În perioada revoluționară caută acele tehnici care favorizează insinuarca atitudinii interpretului față de rol. El nu mai suportă inactivitatea. Cîteva procedee orientale ca « jocul inversat » sau « avant-jocul » îi servesc. De asemenea împrumută din aceleași motive principii constructivistice. La Brecht distanțarea capătă însă caracter programatic. Tehnica interpretării trebuie adecvată unei dramaturgii, întreg procesul fiind conceput în vederea unei singure sarcini: *comentariul și explicarea societății ca produs al activității oamenilor.* Prometeismul caracterizează revizuirea brechtiană.

Distanțarea privește atît pe interpret cît și pe spectator. (Arbitrar vom întreprinde separația lor). Actorului nu-i mai revin nici obligații mimetice și nici rezumarea la caracter. El se plasează între spectator și eveniment. Prelungind afirmația brechtiană, Bernard Dort definește pe interpret ca « locul și mijlocul de a avea o conștiință istorică ». Acestui nou regim îi corespund tehnici de joc diferite. Interpretul nu ascunde repetiția, ci dimpotrivă și-o asumă evident, împrumutînd de la actorul oriental, îndeosebi cel chinez, procedeele de citare a personajului. Pentru aceasta jocul are un caracter de încheiat, iar spectatorului nu i se mai maschează procesul preliminar de pregătire. Evidența mijloacelor, ale actorului, cît și cele tehnice urmăresc excluderea iluziei. Un alt procedeu pentru a susține programul de realizare a teatrului ca anti-physis, de blocare a oricărei confuzii identifiante cu realitatea, provine din modul de elaborare a semnelor. « Semnul trebuie să fie parțial arbitrar, fără de care se recade într-o artă a expresiei, într-o artă a iluziei esențialiste » scrie Roland Barthes. Interpretul menține prin toate aceste procedee starea de luciditate necesară examinării și analizei. Actorul nu se lasă posedat de personaj sau eveniment, el jucînd « ca și cum și-ar descrie stările ». Naturalitatea lumii dispare, înstrăinarea de ea prin uimire fiind singura sansă de a o înțelege. Nimic nu e definitiv și stabil. Caracterul axiomatic al istoriei și societății trebuie exclus, singur valabil fiind examenul liber de orice prejudecată sau implicație sentimentală. Distanța funcționează ca o maieutică, ea e « instrumentul posibil al unui teatru dinamic într-o lume ce se transformă » scrie Brook. Tehnica înseamnă și mesaj, căci distanțarea se echivalează cu o atitudine față de lume, sursă a participării la examenul lucid al prezentului.

În sistemul brechtian corpului i se diminuează funcțiile senzoriale, atribuindu-i-se în exclusivitate sarcini semiologice. Neputința de a stăpîni cu certitudine corporalitatea o face suspectă și de aceea este redusă la manifestările sale comportamentiste.

Indiscutabil că atitudinea față de corp se explică la Brecht prin perspectiva din care discută el sarcinile actului teatral în lumea contemporană, dar putem descifra și ecourile provenind din particularități biografice. Teoreticianul german acuză psihotehnica scriind: « este greu să ajungi la o stăpînire sistematică a subconștientului care are, dacă se poate spune, *memorie proastă* ». Suspiciunea e acum declarativă și nu analitică, pentru ca apoi să-și dezvăluie integral caracterul confesiv.

La actorul occidental, spune Brecht, « ceea ce valorează în jocul său este ceea ce vine din inconștient, dar aceasta n-are nici o valoare. » Aici se abandonează demonstrația în favoarea axiomei autoritare: întotdeauna ceea ce este excesiv personal adoptă asemenea expresii categorice. Distanțarea și recuzarea senzorialității e un răspuns la imperativul social atribuit teatrului, dar și la acela al unei personalități căreia îi repugnă orice mesaj corporal. Brecht suspectează acest tip de comunicare din convingerea în incapacității sale de a elabora teatrul din imaginar și gratul. Corpul îi apare ca principală deviație de la posibilitatea unui discurs scenic eficient.

Straniu, dintr-o similară oroare de confort și delectare formală Artaud se va adresa corpului ca posibilitate a artei de a accede la o forță echivalabilă cu a foamei. Fizicul asigură acum eficacitatea actului teatral. El devine periculoasă expediție de comună autocunoaștere a interpretului și spectatorului. « Acolo se stabilește raportul esențial între actor și spectatorul « acționind », acela al călăului și al victimei, raport sado-masochist ; pe de o parte actorul suferă de propria sa durere și se bucură de eficacitatea sa, pe de altă parte spectatorul se bucură de această durere primită căci ea semnifică redescoperirea forțelor profunde, o eliberare de tot ceea ce înăbușea nașterea vieții și se bucură de sacrificiul « mortal » care se desfășoară în fața lui ca necesar regenerării sale » scrie Christian Jiloux în « Le Théâtre face à nous ».

Artaud revelind categoric corporalitatea descoperă domeniul ale cărui rezerve le va exploata insistent spectacolul contemporan. Corporalitatea nu se mai echivalează, ca în școala rusă, cu dinamismul corpului, ci, dimpotrivă, are sens de manifestare, prin joc, a senzorialității interpretului. Scena, deci implicit teatrul, devine locul unui plonjeu în obscuritatea începuturilor acolo unde nu se instalase nici autoritatea rațiunii, nici aceea a civilizației. Pentru aceasta mijloacele se extind: corporalitatea se manifestă în condițiile eliberării de limbajul articulat. Asumarea celui fizic, insistă Artaud, determină accesul către alte domenii decât cele unde se manifestă cuvântul. Conținutul mesajelor depinde întotdeauna de limbajul întrebuițat : adevărurile corpului nu se pot comunica decât prin expresia sa concretă și obiectivă. Nu însă haosul e regimul lui de manifestare, ci elaborarea unei tehnici precise. Există la Artaud o continuare pendulă între repulsi față de repetabil și tendința de a descoperi pentru Europa « gesturile făcute să dureze » care l-au uluit în dansurile balineze. Alain Virmaux observă că Artaud vorbind despre producerea transei la un interpret nu se referă la cultul dionisiac ce mizează pe delirul anarhic, ci se revendică de la « tehnicile posesive » orientale atunci când vizează « să obțină transe prin metode calculate »¹. În evoluția teoriilor lui Artaud, după ce asistăm inițial la delirarea hazardului, el sfârșește prin a-l anatematiza crunt. Ultimele articole din « Le Théâtre et son double » : « Un athlétisme affectif » și « Le Théâtre de Séraphin » exprimă această intenție de scientizare a resurselor, procedeelor și efectelor corpului. « Destul cu o magie care se hazardează, cu o poezie care n-are știntă pentru a o susține » scrie el categoric. Sub șocul balinez, Artaud nu acuză doar hazardul ci, mai mult, pretinde codificarea comunicării corporale fie prin apelul la sistemul de notație muzical, fie prin întrebuițarea altor limbaje cifrate. Forța pe care o urmărea limbajul corporal susținut pe mecanismul de funcționare al visului de acum încolo o va realiza mai pregnant un limbaj

¹ La Artaud, contradicția între haos și ordine permite diferite opțiuni și de aceea experiențele care descind din principiile sale adoptă atitudini diferite. Livingul și, mult mai accentuat, happening-ul cultivă hazardul, suspectând organizarea ca sursă de rea conștiință. Grotowski dimpotrivă consideră că unei revelații a celor mai profunde straturi ale ființei li e necesară, pentru a fi eficientă și comunicabilă, un sistem de semne. « Cu cât te înfunzi mai mult în ceea ce e ascuns în noi, cu atât mai mult trebuie să întărești disciplina exterioară, cea care este forma, artificialitatea, ideograma, semnul ».

codificat. Artiștii balinezi întrebuintează « semne eficace despre care ai impresia că nu și-au pierdut puterea de milenii . . . (ei) demonstrează eficacitatea și valoarea superior acționind a unui număr de convenții bine învățate și mai ales magistral aplicate ». Artaud sfârșește și el prin a resimți necesara corelare dintre corp și tehnică, de suscitare controlată energiilor sale. Dacă importanța lui Artaud constă din revelarea fără ezitări a corporalității ca destin al teatrului, criza lui practică provine din incapacitatea de a elabora o tehnică. Teatrul fizic — ceva ce trebuia făcut.

Către o semiologie a corpului

Fără a intra în profunzimea unor explicații exhaustive, putem sesiza anumite determinări sociale asupra limbajului scenic la care aderă creatorii unui moment istoric. În perioada anilor '50 expansiunea teatrului asupra celorlalte arte în numele unui « teatru total » se explică și prin tentativa de a se propune imagini ample, spectaculoase, apte să elibereze pe spectator de sub autoritatea unei memorii care îi reînvia războiul, lagărele, prizonieratul. O lume ce supraviețuise cataclismului continua să rămână sub dominația lui și aceasta explică nevoia de forme impresionante, singurele capabile să devieze obsesiile, încă persistente, spre domeniile imaginarului.

Momentul ulterior, al anilor '60, aparține teatrului preocupat de referința la crezul artaudian al esenței fizice a actului teatral. Corpul devine însă nu doar principal mijloc de expresie, ci și valoare existențială pe care și-o revendică scena. Istoria ultimilor douăzeci de ani oprimase senzorialitatea, conținut exclusiv ca manifestare în contradicție cu evenimentele tragice ale timpului. Ea înseamnă evadare din datele concret-istorice în numele unei eterne condiții a corpului, care coexistă speciei de la începuturi. Exclusivitatea apelului la corp întâlnește la numeroase trupe, traduce de aceea nu doar pasiunea de fortificare a umanității prin resurrecție energiilor fizice, ci și o formă de pesimism istoric. Sechelele psihice ale războiului persistau sub forma neîncrederii în puterea de intervenție asupra istoriei și societății. Omului i se oferă ca singură șansă posibilitatea de a-și restaura vechile legături cu secretele puterii ale corpului în afara dinamismului social. În prima etapă a pasiunii atășări a teatrului la limbajul fizic el avea semnificația unui dialog al vocilor eterne ce răzbătind prin timp ignoră actualitatea și formele ei. Refacerea cosmosului însemna sacrificare a istoriei. Acestei rupturi încearcă să-i răspundă azi acele tentative angajate în efortul de cooperare a limbajului fizic cu temele contemporaneității.

Ceea ce șochează în succesiunea lui Artaud este plurivalența direcțiilor, uneori chiar contradictorii, explicabilă însă prin caracterul deschis și nonsistematic al textelor sale. Neignorând variația extraordinară a expresiilor propuse, o sacrificăm deliberat pentru a descifra doar acele experiențe decisive care au formulat o expresie coerentă a programului dedus din profeticul « Théâtre et son double ».

La Grotowski elaborarea unui limbaj fizic pe baza unei tehnici e principala preocupare. Corpul suportă un inițial antrenament în vederea eliberării de toate blocajele psihice și fizice. Se urmărește stimularea resurselor rezonante ale trupului care trebuie să răspundă precis și rapid impulsurilor subterane. Eliminarea e primul deziderat căci achiziția de procedee nu mai interesează. În același spirit Julian Beck scrie « nu poți juca decât plecând de la zero, lichidându-te, devenind o anvelopă goală »¹. A juca pretinde acea disponibilitate aptă de a asigura mani-

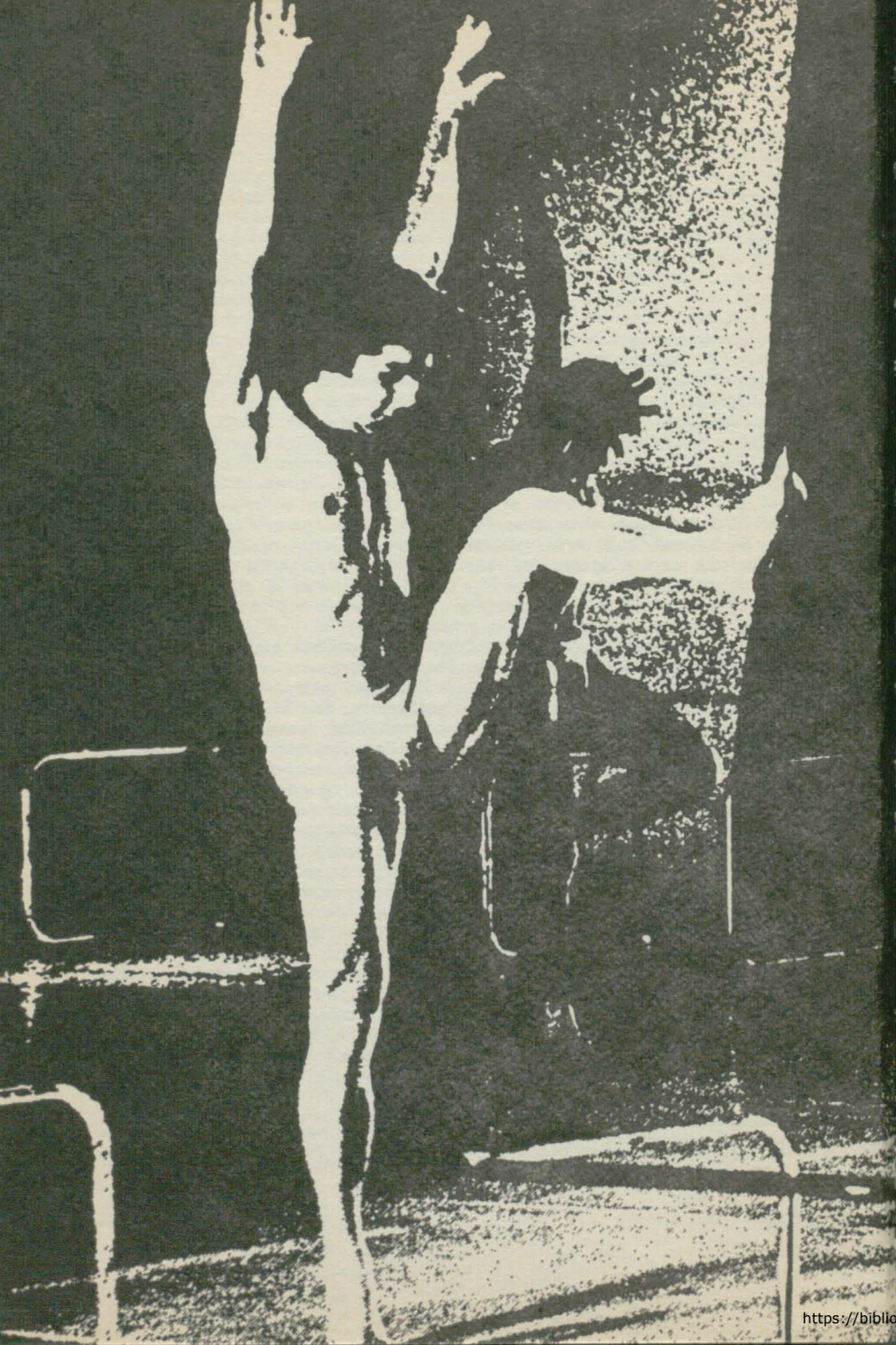
¹ Grotowski recunoaște, ca și Artaud, importanța influenței orientale pentru preocuparea elaborării semnelor. El se deosebește însă prin inventarea unor semne destinate nu ca în Orient unei lungi cariere, ci în vederea unui singur spectacol. Semnul la asiatici are tradiție transmițând o semnificație precisă, în timp ce semnul european, fără istorie, apare spectatorului mai ambiguu.

festarea vizibilă a obscurilor apeluri invizibile. Ulterior, pentru a-l comunica, informalul trebuie organizat prin elaborarea de semne. « Contrar opiniei curente noi credem că un proces psihic care nu este dublat de o disciplină de articulare a rolului e ineficace. Nestructurarea nu este o eliberare, ci naște haosul. Compu-nerea rolului nu limitează cu nimic procesul spiritual, ci dimpotrivă îi pregătește calea. Rolul este un sistem de semne care pune în evidență ceea ce se ascunde în spatele măștii naturalului cotidian... Semnul, nu gestul banal este, pentru noi, expresia integrală, elementară ». El se dispune ulterior într-o partitură. La Grotowski tehnica vizează justa rezolvare a raportului dintre spontaneitate și ordine. « Această lecție n-a fost înțeleasă nici de Stanislavski pentru care domină influxurile naturale, nici de Brecht care acordă o prioritate exclusivă construcției rolului », scrie Raymonde Temkine.

Grotowski, Barba urmăresc stabilirea celui raport care-l preocupa pe Artaud între *ambiguitatea mesajului corporal și soliditatea semnelor*. « Teatrul american nu suportă, explică Joe Chaikin, această fixitate a discursului. Grotowski nu ne oferă deschideri, spectacolul este acolo, superb, în fața noastră. Societatea americană, impresizibilă, fără încetare în transformare, ar face imposibilă o disciplină de genul celei a lui Grotowski ». Aici *improvisația și hazardul* sînt metoda și regimul asumat. Corporalitatea se manifestă liber. La el organizarea deține un coeficient minim. Acceptarea acestui regim e tipică pentru teatrul american fascinat de ieșirea din artă în vederea descoperirii unui regim de creație cu valoare morală, ca și a intervenției asupra societății. Living-ul și teatrele radicale personifică aceste două ipostaze. « Din cînd în cînd cred că cel mai important lucru pe care-l facem este viața noastră în comunitate. Ea e poate mai importantă decît ceea ce facem pe scenă », scrie Julian Beck.

Descinsă din recunoașterea corporalității ca manifestare liberă apare și inițiativa Open Theatre-ului. Improvisația permite elaborarea unei structuri dramatice, parțial revizuită și organizată ulterior de dramaturgul teatrului. Echipa își creează un sistem de semne dar fără regimul rigid din spectacolul grotowskian. Jocul energiilor lumii nu trebuie întrerupt prin expresii fixe, spune Chaikin, preluînd un principiu zen. Inițiativa Open-ului se particularizează, căci anunță un moment nou în evoluția tehnicilor de joc: distanțarea și participarea nu se mai contrazic, ci se corelează. Spectacolul părăsește coerența unui singur regim, preferînd alternanța: momentelor de angajare psihică a interpreților le succed cu rapiditate extremă altele unde apar tehnicile distanțării. Concepția lui Brecht despre regimul discursului politic se transformă: el devine mai acut prin cooptarea resurselor senzoriale. De asemeni decade și obsesia reducere artaudiană la o corporalitate în care răzbat doar apelurile eternității cosmice. Revendicarea trupului se face acum din perspectiva responsabilității politice care pretinde angajarea în societate a omului ca ființă integrală. El devine autor al Istoriei pe care o trăiește înțelegînd rațional mecanismele și resimțîndu-l fizic tragediile.

Teatrul vrînd să se confirme ca artă sau să supraviețuiască într-o competiție periculoasă cu mass-media s-a adresat corpului care pînă la urmă a devenit acel centru de gravitate capabil să transforme reprezentarea într-o lecție de solidaritate. Azi, atașîndu-i-se semnificațiile unei atitudini politice, corpul nu mai înseamnă extracție din prezent, ci dimpotrivă el devine *punctul de întîlnire al naturii omului cu Istoria sa*.

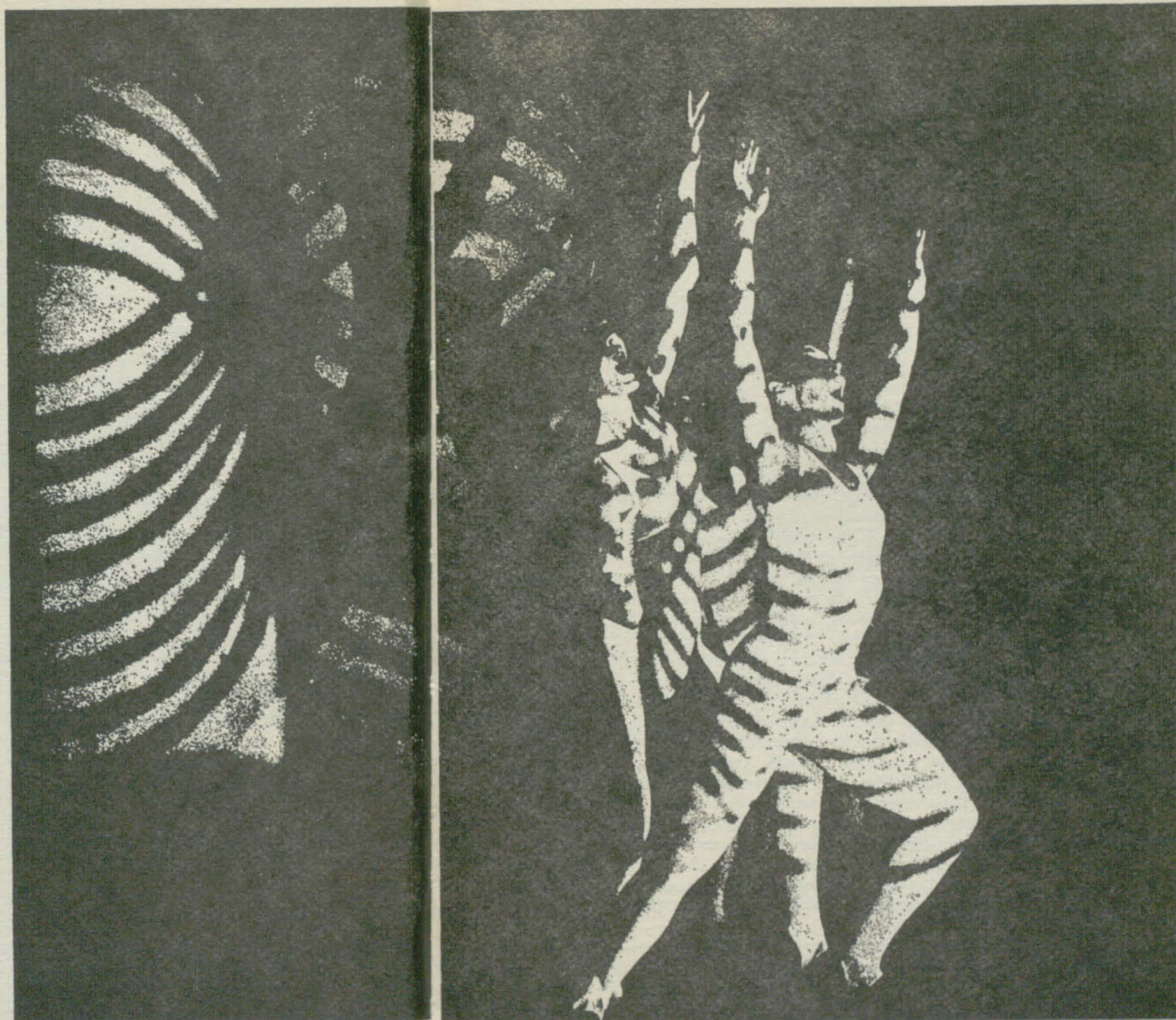


DANSUL
redimensionare a corpului





La p.p. 258, 259, Glen Tatley, *Mutations*
La p. 260, Alwin Nikolais, *Kildex I*
La p. 261, Béjart, *Variations pour une porte et un soupir*



La p.p. 262, 263, Alwin Nikolais, *Ecou*
La p. 267, Alwin Nikolais, *Cortul*
La p. 269, Béjart, *Stimmung* (Stokchausen)

« DACĂ DANSATORII AR PUTEA SĂ ZBOARE... »

« Dacă dansatorii mei ar putea să zboare... », declara, cu un aer visător, Alwin Nikolais, marele șaman al coregrafiei moderne și puteai fi sigur că în focarul pupilelor lui albastre — de un albastru senin, limpede, odihnitor și pur (cît de misterioase și înșelătoare pot fi candidale culori), se aprind și se mistuie simultan viziuni fantasmagorice, teribile holocauste cosmice, imagini haos, imagini geneză, cataclisme, convulsii și ordonări ale unui univers delirant, devorat de frenezia mișcării, un univers prolix și ambiguu, populat cu oameni ce zboară, oameni amfibii, oameni insecte, oameni lumină, oameni obiecte, oameni pete de culoare, oameni cochili sau plante, vibrație sau humă, oameni idoli, oameni amibă, oameni sunet sau fum.

Și totuși, oameni? Da, totuși oameni. Pentru că în neliniștitoarele lui spectacole, pe care americanii nu le pot nicidecum clasa în vreun compartiment oarecare (« există baletul clasic, există dansul modern... există Alwin Nikolais » declara, cu amuzată perplexitate cronicarul lui New York Times, Nikolais și a sa « multimedia dance-theatre piece »), în acest uluitor teatru iluzionist supus demonului mișcării, în care totul dansează, corp-lumină-sunet-obiect-culoare, trupul dansatorului este energia, forța de acțiune. Luminile răscolesc, inundă, segmentează, dilată, sfîșie, mistuie sau îmbrățișează scena; valurile de unde sonore electronice vijlie, răpăie, gem, bizlie, clănțănă, ciocnesc suav nervuri de frunze uscate, troznesc, plescăie, murmură îngerește; stranii accesorii, feșe extensibile, lanterne, bare de nichel, globuri, măști, paravane, cercuri, eșarfe, (« extensii vii » ale trupului, mijloace « terapeutice, psihologice și de transcendere ») agită volumul scenei — dar eroul tuturor acestor dezlănțuiri frenetice, eroul cosmicelor periopluri, este trupul dansatorului. Un erou în altă accepție decît cea clasică; fără grandilocvență, lipsit de epos, de cortegiul clamărilor uluit-admirative.

« Am, fără-ndoială, o filozofie — mărturisește Alwin Nikolais —, ridic omul din lume pentru a-l plasa în univers: el face parte dintr-un mare mecanism căruia nu-i este rege ».

Și iată zvîrlită ființa dansatorului (și odată cu el și noi, pentru că imageria lui Nikolais te zgîlție, te tirăște, te absoarbe), iată zvîrlit acest trup omenesc într-un

peisaj al împrevizibilului absolut, pe tărîmul lui « totul este posibil ». Se clansează precum un plonjor în abisul oceanului sau în necuprinsul spațiului sideral, și între el și lumea ce-o străbate, nici o pavază. Nimic nu-i apără epiderma vulnerabilă, înaintează în tărîmul străbătut de secrete scurt-circuite, de misterioase jeturi de energie ce poate metamorfoza flința în orice, o poate dizolva în lumină, în pete difuze de culoare, în vîrtejuri fluorescente, în vibrație sonoră, în pulbere, în nimic. Formele nu se așează, își caută frenetic contururile, materia bolborosește, orbaceie, împinge, se zbate în convulsia ce seamănă tot atît de bine cu o geneză cît și cu un apocalips. Trupul nu se așează. Mistuit de incendii de lumină, galvanizat de sunete electronice, trupul dansatorului pare însuși duhul metamorfozel. Dar cît de departe sîntem de acel « act pur al metamorfozel » în care se pierde, transfigurată, dansatoarea cîntată de Valéry, cît de departe sîntem de mișcarea, « dulce și înmulțită nețărîmurit prin ea însăși, a acestor întîlniri și a acestor schimbări de forme de fericire », cît de departe sîntem de acel « dedal de grații », de acel « gingaș mic templu trandafiriu și rotund » pe care-l clădeau, dansînd, pe solul « cu grîlă mîntuit de toate pricinile de aritmie și nesiguranță » delicatele tanagre Athikté, Rhodopis, Niktêris sau Ptilé ! Creatura « divină », « centru al cosmosului » proslăvit de un Pico della Mirandola, trupul, a cărui frumusețe se credea că ar decurge din « armonia lui numerică și din imitarea stelelor și îngerilor », trupul, « modelul suprem de simetrie și proporții dumnezeiești » admirat de un Michelangelo — oscilează în lumea lui Nikolais între cele mai împrevizibile forme, solul lui este aritmia și accidentul, îngerii lui sînt cel mai adesea bufoni, grotesci, ei au ceva din aerul totodată amenințător și derizoriu al unui *Don Coucoubazar* zămislit de Dubuffet.

Impresia izbitoare pe care ți-o lasă dansatorii lui Nikolais, este de apariție stranie, de neverosimilitate. Anatomii ce ascultă parcă de alte legi decît cele omenești. Păpuși de cauciuc, cu mișcări dezarticulate, la care participă întregul trup, o parte, sau doar o infimă parte (un braț, un picior — de pildă — sau doar antebrațul, sau laba piciorului, sau degetele label piciorului) și care-și află un ciudat echilibru, mereu primejduit, niciodată pierdut, în însuși ritmul dezordonat-ordonat al necontentitel dizlocări. Un ritm în care uneori se strecoară răsuciri încete, lentoarea unor mișcări scufundate în ocean. Abolite, afci, emoțiile. (Dansul nu este o emoție, este o mișcare », spune Nikolais.) Ele sînt periculoase într-un univers al accidentului. Tensiunea este de alt ordin; o permanentă și ascuțită stare de veghe. « Spiritul trebuie să acompanieze corpul în mișcare. Fiți prezenți, fiți direcți, fiți precizi. Ieșiți din lumea voastră și intrați în univers » — le spune Alwin Nikolais dansatorilor săi.

Călători ai unor spații necunoscute, au, pentru noi, reflexe și gesturi necunoscute.

Mișcările dansatorului de formație clasică, academică, se desfășoară în jurul unui punct fix, situat, ca într-o geometrie ideală, în însuși centrul volumului trupului: baza coloanei vertebrale. Din acest ax, din acest resort pornește desenul radiant, dominat de elegante simetrii, al mișcărilor brațelor, trunchiului și picioarelor. Poziția picioarelor « en dehors » (cu rotația, spre în afară, a bazei femurului), amplifică senzația de geometrie desfășurîndu-se în jurul unui pivot imuabil. O ordine geometrică ce amintește de perfecțiunea lumii cristalelor.

Într-un univers nikolaian al « dezordinii mecanice », trupul dansatorului, adaptat împrevizibilului, accidentului, poate căpăta forme diverse. Fiecare formă are greutatea, volumul, sensul său. Forma este unul din elementele dansului, alături de spațiu, timp și mișcare. Există un spațiu interior, există suprafața corpului nostru, apoi tot ce există în jurul și în afara noastră; există lucruri în timp și lucruri în afara

timpului, există timp organic (circulație, respirație), timp solar și timp mecanic, raporturile dintre diferenții timpi creează ritmul. Iar mișcarea, este ceea ce efectuează un corp între două opriri; intervin greutatea, volumul, viteza, energia, deci timpul, spațiul, forma.

Explicitări utile (relatate de dansatoarea Susan Buirge, membră a companiei Nikolais în perioada 1963—1967) despre o concepție coregrafică ce câștigă astăzi tot mai mulți adepți, și ai cărei termeni se aseamănă mai degrabă cu cei ai mecanicii cuantice.

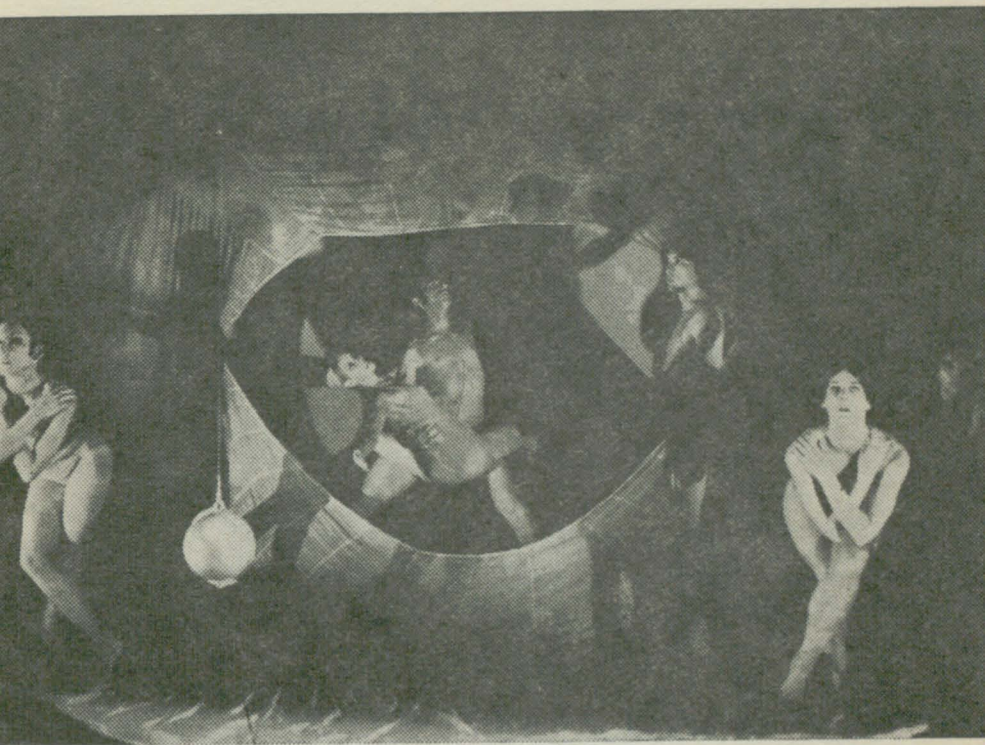
Dansatorul format de Nikolais anulează «centralizarea» clasicului, mută rapid centrul de greutate, combină, cu extremă precizie și suplețe, principii conexe. Poate centraliza, încorda o parte a trupului, cealaltă rămânând liberă, moale, sau «moartă»; urmărește cu brațele, sau cu piciorul, un volum ce apare, se ridică, se amplifică și, brusc se transformă în însuși în acel volum; mănincă, devorează spațiul, îl mută, îl împinge cu șoldul, cu genunchiul, cu trunchiul sau se lasă îmbrâncit, săpat de spațiu, execută piruete pe călcii, cu degetele labei piciorului în sus, rășchirate, se rostogolește, lipăie, sușotește, țacăne maxilarele, ride nestăpinit, zvirlă crîmpeie de cuvinte, silabe indistincte. Uneori, gesturile lui îți amintesc de rotirea unui aruncător de disc, de lunecarea înotătorului, de plutirea parașutistului. Prezentă, mereu, senzația de dislocare, de membre asimetrice, de trup lipsit de oase.

Întrebat de unde vine titlul, «Serie Egipteană», dat ciudatelor sale construcții de cutii de carton acoperite cu nisip, expuse la Paris în această toamnă, Rauschenberg răspunde: «N-am fost niciodată în Egipt, dar cred că fiecare își face o idee despre vechiul Egipt, la nivelul mitului său personal».

Alwin Nikolais își face o idee, la nivelul mitului său personal (nu crede decât în «esențe», de unde și nevoia de abstractizare, nelcrederea față de orice narațiune) despre mecanismul fantastic al universului.

Fantasticul, acesta este imperiul abstracțiunilor lui Nikolais (dar n-a devenit oare, fantasticul, moneda noastră de viață curentă? «În domeniul științei — spune marele savant Oppenheimer — învățăm cât de vastă este ciudățenia lumii»). Divinitatea ce prezidează mecanismul fantasmagoriei sale cosmice, este mișcarea. Totul este mișcare, frenezie dezlănțuită în *spațiul ce curge și timpul ce se strînge sau se dilată*. Clipele de suspensie ce punctează uneori straniu *grand guignol cosmic* (în tinerețe, Nikolais a fost și păpușar, director al teatrului de marionete din Hartford) sînt și mai neliniștitoare decât virtuțile mișcării; pentru că, false clipe de repaos, ele sînt semnalul unei noi declanșări explosive, nu se știe în ce fel și unde, sau al unei mișcări *d rebours*, răsturnînd timpul (pe la șaisprezece ani Nikolais improviza la pian și orgă muzică pentru filme mute; imaginile, pentru el, se pot derula și de-îndărăteala; un tur de manivelă, și timpul curge îndărăt).

De undeva, din văzduh, coboară pe scenă misterioase bile strălucitoare de aluminu ce adună pinza unor parașutiști (*Cortul*, precum un *supervis André Breton*) configurînd-o într-un cort strălucitor, galben. Aventura poate începe. Cortul se strînge, singur, se ridică, acum seamănă cu o barcă, barca copilăriei noastre, proiectoare de lumini albe și negre umflă valuri ce-o înalță sus, sus, oh, ce vis frumos, dar nu vă lăsați amăgiți, lumea nu este o carte cu povești roz, corabia dispăre, în locul pinzei ei vesele, înfolate ca o corolă, se cascadează de-nțineric, o grotă într-un pălenjenish putred verzui în care se vinzolesc trupuri dezarticulate, chipuri stranii, fantomatice, înfricoșătoare himere. Trei dansatori (*Noumenon*) înfășurați în saci de nylon extensibili, iau forma unor idoli roșii, proiectați amenințător pe fundalul violaceu stropit cu ocre. Muzica șueră, urcă aldona șuierului unui avlon, geme,



idolii devin nave plutind în spațiu, navele devin corpuri informe, saci mari, umflați, sacilor le cresc aripi ca de pește, se subțiază, se fuzionează și, în răpăiturile și picajele muzicii electronice, devin triumfătoare statui ale zeiței Nike, statuile se dezumflă, se turtesc, se mototolesc și devin jalnice otrepe în care noi viraje sonore ascendente pompează forme elansate, aerodinamice sau volume monstruoase.

În celebrul său tratat, *L'idea de pittori, scultori ed architetti*, apărut în 1607, Federico Zuccari exaltă tipul de artist fantast, de o inepuizabilă și deloc naturalistă viziune, demiurgul unor *effetti meravigliosi*. Artiștii ce uzează doar de o *prattica naturale*, sînt neinteresanți, *semplici naturali*, artizani banali, lipsiți de har; interesanți, cu adevărat creatori, sînt inventivii, eroii unui *disegno fantastico-artificiale*, unui *disegno esterno prodottivo, discorsivo, fantastico*.

Efectul scontat de artist, efectul suprem, este surpriza, uluirea.

În pasionanta sa incursiune în zona stilistică a « manierismului », *Lumea ca labirint*, Gustav René Hocke vorbește, tangențial, și de unele manifestări ale « manierismului », ale spiritului « arcimboldesc » în teatru, balet, carnaval și modă, amintind, rapid, unele baleturi de curte de prin secolul XVII. Reflecțiile lui Federico Zuccari nu

anticipau un gust, o nouă optică estetică, o modă; ele existau; și în nimic nu este mai manifest acest gust al insolitului, al invenției, al fantasticului absolut, ca în spectacolul coregrafic al secolului XVI și XVII, în acele fastidioase « baletе » organizate la curțile princiare ale Europei, îndeosebi ale Italiei și Franței, acele orgolioase întreceri princiare în fantezie, magnificență și splendoare, care « uluiau » asistența.

În *Circe*, sau *Le Ballet comique de la Reine*, reprezentat la 15 octombrie 1581 (realizat sub directa supraveghere a Caterinei de Medicis), Jupiter coboară din cer purtat de un uliu, lângă *dumbrava* lui Pan se naște o *groată* înconjurată cu arbori *iluminați*, o *boltă aurită* înconjurată de nori, *toute résplendissante de lumière en dedans*; în *Le Ballet du Triomphe de Minerve* (1615), un peisaj montan cu stinci dispare făcând loc unei păduri, aceasta dispare cedând locul unui decor cu stinci de coral, de scoici și alge bătute de valuri, marea răsună de muzica Tritonilor, apoi scena era invadată de nori care întredeschizându-se lasă să se vadă îngerii-muzicieni etc. etc. Baletе abundă de scene cu grote stranii, iluminate de vilvătaia roșie a focurilor de bengal, cu grădini minunate ce dispar făcând loc unor peșteri înfricoșătoare din care apar ființe ciudate, grotesti, divinități infernale dansează purtând pe cap sceptre și coroane în flăcări, se văd fulgere, se aud trăznete, răgete, urlete. Pictori, astronomi, arhitecți, ingineri celebri conlucrează cu coregrafii epocii, întrecându-se în crearea unor *effetti meravigliosi*, a unor cît mai perfecte mecanisme ale iluziei, « uluind » spectatorii. « Șocîndu-i », spunem noi astăzi.

« Există oare și astăzi exemple în acest sens? » — se întreabă, nu fără nostalgie, autorul *Lumii ca labirint*.

Dar ce înseamnă această imagerie nikolaiană, prolixă, bizară (epitetul « bizar », atît de frecvent întîlnit în vechile cronici ale baletelor de Curte, însemna de fapt « ingenios », « original »), acest perfect mecanism al iluziei, al magiei, (« artistul este un magician, spune Nikolais, te face să vezi ceea ce vrea el să vezi »), dacă nu o explozie, modernă, a unor *effetti meravigliosi*, posibile într-un ev al forțelor atomice, al ciberneticeii, al electronicii, al zborurilor siderale?

Visa mai demult la un spectacol grandios, formidabil. (*Un spectacle fou, absolument fou*, îmi spunea Nikolais, cu surîsul lui absolut fermecător, și ochii lui albaștri, luminoși, sclipeau de-o bucurie năstrușnică, contagioasă). L-a realizat, anul acesta, în februarie, la Hamburg, împreună cu Nikolas Schoeffer (efecte plastice) și Pierre Henry (efecte sonore). O sfîntă, dar deloc cucernică trinitate, prezidînd un sabat al formelor, sunetelor și culorilor: *Kildex 1*. *Kildex 1* (Kybernetisch-lumlnody-nomische Experimente), sau un univers mecanizat, printre elementele cărula figurează trei sute cincizeci flashuri electronice răspîndite în sală, un sistem de televiziune în circuit închis, cincizeci de proiectoare punctuale, douăzeci și cinci proiectoare cu programare colorată, cinci proiectoare de dispozitiv, patru proiectoare de film, două stroboscoape, treizeci și cinci de cutii cu efecte luminoase, bombe fumigene, cinci sculpturi înalte de șase metri și jumătate, în întregime telecomandate, fiecare prevăzută cu cîte patruzeci și cinci oglinzi mobile, o cortină cu o mie de semnale luminoase, efluvii de muzică electro-acustică.

Secvențe pur coregrafice alternează cu altele în care predomină efectele sonore și plastice, într-o fugă amețitoare. Senzația de magie este perfectă. Imperiul iluziei este absolut. Și, în delirul unei lumi funambulești, ireale, inconsistente, ce se naște și se destramă, iar se naște și piere, accentele unei poezii tulburătoare; sîntem în Imperiul strălucitor și derizoriu al părelnicului, al umbrelor: într-o priză enormă,



construită din oglinzi, o dansatoare, singură, cu gesturi neliniștite, prinse în jocul de oglinzi; gesturile se izbesc neputincioase de fațetele prizmei, se sting sau se multiplică la nesfârșit, în timp ce păsări de lumină, și ele captive, se rotesc amețitor în jur. În final, un holocaust alb, al umbrelor: prisma, invadată de dansatori, sfîșiată de o pată albă ce se mărește, treptat, mistuie, corolă vorace, trupurile captive; totul se destramă, se risipește, pierе ca un vis.

Dar cit de fascinant, cit de altfel uluitor, este trupul în acest perfect *mecanisme du diable* ! Uneori, trupul dansatoarei este gol, și, superb în nuditatea sa, împrumută căldură iluziei, jocului cu umbra, cu non-ființa. Dincolo de sclipitoarele focuri de artificiu, dincolo de frenezia reverberațiilor de culori și sunete, dincolo de delirul rece al mecanismelor, re-descoperim trupul. Neajutorat și puternic, simplu și enigmatic, prezent, palpabil, înconjurat de un inconfundabil *halo* de lumină și căldură.

Isadora Duncan descoperise, în lungile ei ceasuri de cufundare în sine (stătea nemișcată, ca într-un extaz, cu mâinile încrucișate între sîni, la nivelul plexului solar, așteptînd să surprindă resortul central al oricărei mișcări, focarul, forța motrică) că există în orice manifestare a naturii, o unitate de ritm, « a cărei linie caracteristică este undularea ». Sunetul se propagă în unde; la fel și lumina, mișcarea apelor, a vîntului, a arborilor. Un suflu imens, unic, ritmic și continuu animă Pămîntul, și dansatorul, ascultînd « pulsația Pămîntului », i se integrează, fericit, restabilind un contact de mult pierdut. Cu Isadora Duncan, trupul descoperă armonia cosmică, « grația eternă a curbelor » și, ritm senin în ritmul universal, se avîntă, liber, precum « o strofă umană într-un vast poem ».

Pentru Mary Wigman, spațiul în care se mișcă dansatorul (ai cărui centri de mișcare sînt acum toracele și bazinul) este încărcat de tensiune, forțe obscure, impulsuri de energie primară agită trupul anxios, în căutarea unor trăiri revelatorii. Spațiul gândit de Martha Graham este ilimitat, un spațiu în care trupul își proiectează emoția în mișcarea văzută ca o contracție și extensie, o continuă vibrație, pornind din spere centrul corpului spre periferie, o alternare a contracțiilor și relaxărilor într-un ritm interior imprevizibil, cu alunecări « en douceur », executate în spirală.

De curînd, în Franța, galeria Sonnabend a prezentat, la muzeul Galliera, o expoziție-spectacol, în cadrul căreia erau regrupate nume de pictori (Rauschenberg, Bruce Naumann, Dine, Serra, Robert Morris etc.), alături de muzicieni (Phil Glass), de dansatori-muzicieni (Simone Forti, Charlemagne Palestine), de dansatori (Trisha Brown, Joan Jonas, Kenneth King), de artiști-plasticieni (Paolini, Denis Oppenheim, Robert Whitman, Sarkis, Acconci, Kounellis). Pentru Trisha Brown, reprezentantă a « tinărului val », impulsionat de coregraful avangardist Merce Cunningham, ideea *o-greutății* a născut dansatorul netutelat de legea gravitației, trupul sfîdînd echilibrul, deplasîndu-se de-a lungul unui zid vertical, plutind în spațiu (cu sprijinul unor sumare aparataje tehnice). O pasează echilibrul, mai exact, poziția extremă ce precede căderea. « La fiecare respirație, echilibrul se schimbă ». Compune dansuri din structuri de mișcări simple ce se adîionează după un calcul perfect matematic. Kenneth King (a ajuns la dans făcînd studii de filosofie și religie, declară că trei sînt maeștrii ce l-au ajutat să înțeleagă dansul: Friedrich Nietzsche, Isadora Duncan, Gertrude Stein) este preocupat să afle cum este posibil să interceptezi principiile fizice cosmice și să înregistrezi direct legile mișcării; interesat de legile cosmice și de telepatie, suprapune unui dialog de mișcări un dialog de cuvinte, deformat, inventat, încercînd să pătrundă o dimensiune « teletemporală ». Joan Jonas, modificînd raportul spațial public-dansator, plasînd spectatorii, de pildă, pe acoperișul unui imobil în apropierea căruia se află un teren pe care se mișcă dansatorii (și unde pot interveni, intenționat sau efect al hazardului, copii, trecători,

mașini, animale), obține date noi asupra percepției mișcării și a zgomotului. Pentru Simone Forti, este pasionantă încercarea de a « reține fiecare mișcare până în ultima clipă posibilă, astfel încât necesitatea acestui dans să devină atât de evidentă încât spectatorii s-o resimtă ca pe un fenomen inevitabil ».

Marii răzvrătiți ai dansului secolului XX (și cîți nu cunoaște acest ev supus unor tensiuni nemăintinite !), repudiază axiomele, efigiile, certitudinile. Fiecare în felul său, în numele cîte unei religii a gestului. Și de fiecare dată, pe stindardele lor fluturate cu vehemență, imaginea, re-dimensionată, a trupului dansatorului.



Un sunet

Trăiește ca Tine, ca Mine, ca El, ca și Ea
ca Acela

se mișcă se-ntinde și se strînge,
se transformă, dă naștere, înalță, moare și renaște
caută — nu caută — găsește — pierde
se-apropie — lubește — așteaptă — se grăbește
se duce și vine

(Text din poemul *Illimité — Unbegrenzt*,
scris de Stockhausen în scopul unei « pre-
gătiri psihologice » a publicului, cit și a
interpretelor, față de fenomenul muzicii
moderne)

Înlocuiești cuvîntul « sunet » cu « gest », substituiți verbelor propria lor mișcare, dai drept de viață acestei mișcări, dați-i frumusețe acestei mișcări oferind-o trupului atent, zvelt și agil al dansatorului, lăsați acest trup să se miște simplu și liber, stăpîn absolut al gestului, al sensului, al spațiului pe care și-l creează, lăsați-l să se bucure de bucuria propriei lui re-descoperiri — și veți lăsa astfel să intre în scenă, sub altă ipostază, dansul. Așa cum îl preconizează, așa cum îl practică neobositul său profet, Merce Cunningham.

Spirit iscoditor, rebarbativ, (fost elev al celebrei coregrafe Martha Graham, a părăsit compania de balet a acesteia din cauza « tendinței ei psihologice », declarînd că preferă unei « figuri-mame », dadaismul), conlucrînd cu artiști de avangardă — compozitorul John Cage, pictorii Rauschenberg, Frank Stella, Andy Warhol, Jasper Johns —, Merce Cunningham exaltă libertatea absolută a gestului. Dansul nu are menirea de « a spune », ceva, ci de « a face » ceva. « Dansul este o mișcare în spațiu și timp », trupul își găsește ritmurile sale, pe care clipa le reliefează, ele neordonîndu-se într-o suită dinainte stabilită de coregraf; o multitudine a posibilităților, nu o izolare într-un stil. Mișcarea « en dehors » sau « en dedans », mișcarea yoga sau cea de folclor, stilurile cele mai diverse, toate sînt posibile, trupul dansatorului este regele absolut al dansului. Un rege -ascet, căruia nu-l place să se-nfășoare în strălucitoare mantii de simboluri, cronici fastidioase, parăzi, aluzii estetice, ebluisante insolente; un rege-pelerin, căci « imperiul » său poate fi tot așa de bine o somptuoasă scenă, cît și modesta sală a vreunui gimnaziu, a unei școli sau a unei universități, dalele unui muzeu sau ale unei biserici, pămîntul sub cerul vast; un rege liber, căci nimic nu-l îngrădește, nici o prejudecată a mișcării, nici o presiune, nici o sugestie, fie că s-ar numi muzică, scenografie, lumină. Coregrafie, muzică, scenografie sînt elemente ce pot avea o existență izolată. Existențe ce se pot întîlni, intersecta, suprapune, dar drumurile lor pot

fi și paralele; sau se și pot ignora. Ca și în viață. Obișnuiești să exersezi și să improvizezi în tăcere, dansatorii lui Cunningham își pot continua, imperturbabili, jocul lor cu spațiul și cu timpul, indiferent de muzica ce s-ar suprapune ulterior, în spectacol. Indiferent de luminile ce le-ar mîngîia sau violenta atunci trupul. Acesta este marele, fascinantul joc abstract al dansatorilor lui Cunningham: jocul cu timpul și spațiul. Jocul cu timpul: accelerînd sau diminuînd dinamica mișcării; jocul cu spațiul: acționînd independent de mișcarea celorlalți, într-o geometrie a gesturilor pure și simple (uneori gesturi inspirate de jocul copiilor, de mișcarea animalelor, de gesturile oamenilor de pe stradă), geometrie a gesturilor deloc prestabilă, mereu diversă (Cunningham fixează doar structurile baletelor sale, liniile generale). Dansatorii se mișcă precum « niște călători ce se încrucișează într-o gară », fiecare dansator își construiește propria sa mișcare, în propriul său spațiu. Ca și celelalte elemente ale spectacolului, sînt existențe ce se pot întîlni, intersecta, suprapune, dar drumurile lor pot fi și paralele; sau se pot ignora. Ca și în viață.

Nici o altă artă nu are în aceeași măsură privilegiul, ca dansul, de a fi expresia palpabilă și imediată, a spațiului și a timpului totodată. Fascinat de timp (« este lupta mea perpetuă. Temporalitatea este ceea ce mă interesează, în orice lucru »), Rauschenberg visează « picturi care să se desfășoare în timp » — așa se explică gustul lui pentru o anumită formă de teatralitate, excentrică, la care, mărturisește el, a ajuns prin dans, teatralitate abstractă. Declară de altfel că una dintre cele mai frumoase experiențe ale vieții sale, a fost cutreierarea lumii împreună cu trupa lui Merce Cunningham și John Cage (astăzi Cunningham lucrează cel mai adesea cu Jasper Johns). Într-unul din curioasele sale experimente teatral-dansante, Rauschenberg alături de mișcările trupului omenesc pe cele ale păsărilor: dansatorii, purtînd colivii în jurul taliei, se mișcă după un desen coregrafiat de el; simultan, în colivii, se desfășoară dansul păsărilor.

« Merce Cunningham și John Cage la Palatul Garnier, înseamnă pur și simplu lupii la stîină » — declară, cu franțuzească maliție, Maurice Fleuret, consemnînd spectacolele oferite nu de mult de cei doi artiști americani la Opera din Paris. (Festivalul Internațional al Dansului) « Maeștrii abstracției în țara imaginilor, complicită hazardului în însăși inima unei bătrîne mecanici deterministe înseamnă totodată riscul invers de a instituționaliza, de a academiza avangarda cea mai corozivă ».

Inima « bătrînei mecanici deterministe » n-a fost șocată (la modul cum s-ar fi așteptat) de insolența vreunui spectacol, în genul acelei fantezii coregrafice, de un humor atît de specific american, botezată de Cunningham *How to Pass, Kick, Fall and Run*, în care în timp ce dansatorii se mișcă, imperturbabili, apare pe scenă, în loc de muzică, John Cage, citind la întîmplare din propria sa carte, *Tăcere*, fumînd și bînd șampanie (franțuzească).

O singură excentricitate, greu de înțeles și de acceptat: simplitatea.

Pe scena, transformată de Jasper Johns, printr-un sistem de lumini și de ecrane din voaluri transparente, într-o imensă pînă în care vibrează, de la negru la alb, toate nuanțele de gri și toate efectele de umbră și profunzime, se mișcă, palpită, într-un neîncetat joc al formelor, dansatorii supli în colanți subțiri în degradeuri de gri. Valuri de linii, frînte, irregulate, de unduire sau accidente, diagonale, culbute, pași simpli sau răsuciți în arabescuri rotitoare, pași lenți sau precipitați, respirații ample, de grup, sau izolate, rapid desincronizate, valuri ce se rotunjesc, se sparg, ritmuri ce se succed, se întretaie, se despart, alunecă, se apropiie, își răspund — un joc al formelor pure, simple, riguroase și exacte — un mecanism fabulos, precum

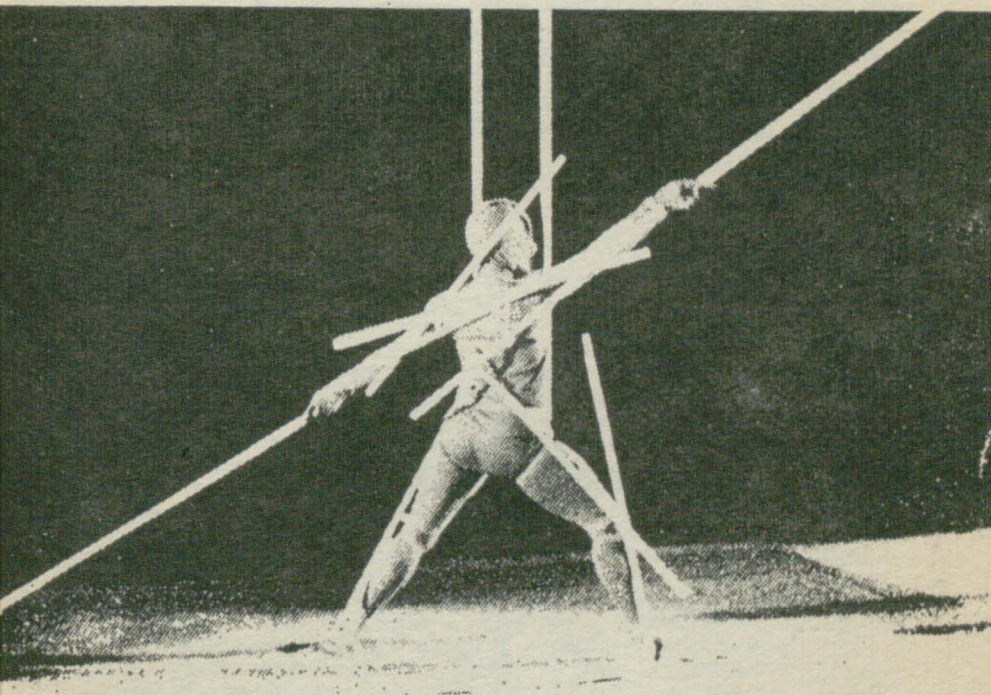
un vast și ideal mobil imaginat de Calder — suplu și radios, pentru că în vibrațiile schimbătoare ale aerului, palpită trupurile dansatorilor.

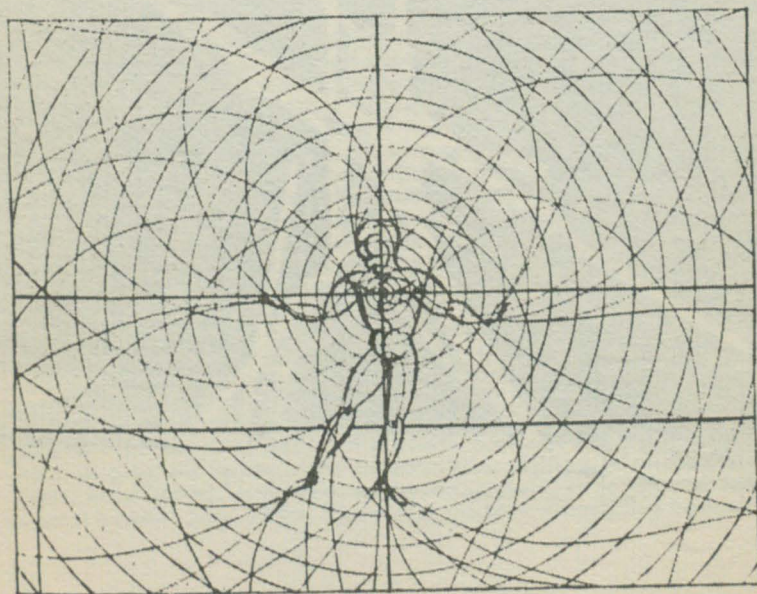
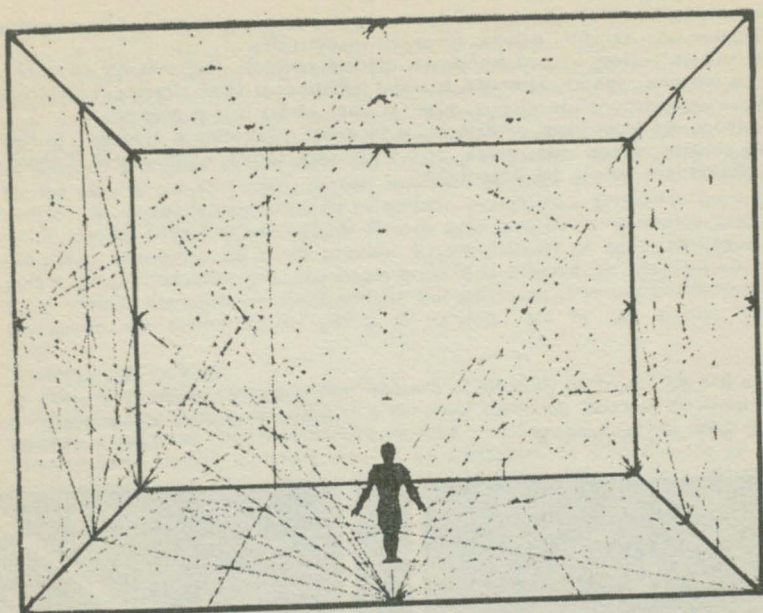
Din fosa orchestrei, se aud asamblate, oricînd variabile, fără intenții de sincronizare cu mișcarea, sunete, zgomote, bruiatul indistinct al vieții citadine, un zbrînîit îndepărtat de motor, cîntecul pur, suav, al unei păsări într-o grădină.

Și uneori, din jocul liber, nedialogat, al formelor, sunetelor și culorilor, se nasc rapeluri ciudate, stranii coincidențe, de-o frumusețe adîncă, emoționantă. Enigmatice, tulburătoare corole ale hazardului.

Dans — diagramă spațială ▼

OSKAR SCHLEMMER,
Figură și lineatură spațială ►
Liniatură spațială egocentrică,
peniță, 1924 ►





GEOMETRIA LATENTĂ A FILMULUI

*Dar cine vrea să construiască acela trebuie
să se sprijine pe proprietățile corpului
omenesc căci numai acolo va găsi edificiul
ascuns al măsurii.*

DÜRER

Introducere la o (viitoare) formalizare a regulilor generale ale creației

În analiza filmică scara de scientificare absolută abia pare să se întrezărească. De aceea azi încă obiectivitatea rămîne doar o *pretenție*: pe urmele lui Lévi-Strauss deplîngem *ab initio* relativismul termenilor folosiți. Există totuși speranța ca drumul care a fost și al nostru să se deschidă într-o bună zi asupra posibilității transmutării sensibilității în domeniul intelectului, a *codificării fiziologice* lui, matrice nervoasă aflată la baza fenomenului de combinatorie infinită (codificare + sistematizare = text al discursului) a tuturor codurilor ce constituie și textul discursului filmic, coduri a căror organizare în procesul de creație ne apare azi ca pre-fabricată de aranjarea însăși a celulelor creierului nostru. Calea de urmat e clară: decelarea, delimitarea, validarea, fixarea, ierarhizarea și epuizarea (?) codurilor care constituie (sau pentru început cel puțin predomină) sistemele cîtorva discursuri filmice a « celor mai mari dintre cei mari » (regizori de film) ale căror « modele structurale de competență » odată descrise permit recombinații în « modele de performanță » ale tinerilor.

Rîndurile de mai sus sînt *partizane*: cinema-ul e (ca și « la pittura ») « cosa mentale ». În această perspectivă nu există progres decît pe cale rațională deși, « pentru a

contempla mai bine ideea, pentru a-i pricepe esențialul, va trebui eliberată de îmbrăcămintea și cadrul cuvintelor¹. Aceasta va fi desigur etapa teoretică următoare: instituirea unei notații convenționale proprii analizei filmice, notație ce va simboliza într-o manieră universal acceptată fiecare cod propriu textului filmic. Ar urma Inventarierea în cataloage metodice, apoi completarea lor... iar la sfârșit de tot stabilirea modelului schematic al abstracțiunii creatoare... în film... Orice stilință începe printr-o *taxinomie*.

Unul dintre obstacolele majore ce apar în practica creației filmice provine din dificultatea transformării intuițiilor pe care le are oricare regizor în concepte formulate în mod clar și deci re-utilizabile. Pentru « a nu pierde firul » cite unii, asemeni lui John Ford și Alfred Hitchcock, alinaiază un film după altul și depășesc astfel suta fără să se mai încurce în cuvinte. Recordman-ul John Ford, tatăl școlii naiviste în cinema, realizatorul a aproape 150 de filme, (dar dintre care « doar » vreo 20 de capodopere) a murit recent. Simbolică moarte. John Ford se autonumea pudic « un bătrîn regizor cu fier ».

Rarl, prea rar! sînt cei ce îndrăznesc să abordeze obstacolul de-a dreptul. CĂUTA-RE de METODĂ, *Dublă* căutare de metodă: mai întîi artistul în opera sa și apoi cercetătorul experimentînd utilajul mental pus la îndemînă de *analiza structurală*: *Arhilector*, *Mărturie a Autorului*, *Corpus Principiu Limitativ*, *Ordine explicativă*. Veche ceartă neelucidată încă, problema *biografiei* artistului: a ști dacă un artist mai trebuie căutat și altundeva decît în opera sa. Ironia soartei: biografia cercetătorului a făcut ca acesta să aleagă *prin afinitate electivă* cîmp de cercetare. Opera celui ce reprezintă azi mai mult decît oricînd arhetipul artistului-constructor, Regizorul Serghei Eisenstein. Partizan de metodă. Mort acum 25 de ani.

« Metoda cinematografului, atunci cînd va fi înțeleasă în întregime, ne va da posibilitatea să descoperim și să înțelegem metoda artei în general ». Eisenstein. Regizorul filozof care nu a realizat decît șase filme « terminate » în 25 de ani. Capodopere. Toate. Opera sa teoretică reprezentată mai cu seamă de cele două culegeri — *Film Form* și *Film Sense* în care a pus cu 30 de ani înaltea cercetărilor contemporani bazele *semiologiei* filmice.²

La cinema, « proba prin Numărul de Aur » se pare că nu a fost încă niciodată încercată. E cu atît mai curios de relevant atunci cînd un film cunoscut în mod empiric pentru unitatea sa organică de compoziție, *Crucișătorul Potemkin*, a fost într-adevăr construit în întregime după « Regula Numărului de Aur ».

Am mai spus deja că tăietura binară, atît a fiecărui fragment al filmului cit și a filmului în întregime se află *cam* pe la mijloc. De fapt ea se apropie mai mult de raportul 2/3 care reprezintă aproximația cea mai schematică a Numărului de Aur.

Ori la cupura 2/3 adică între sfîrșitul celui de-al doilea act și începutul celui de-al treilea se găsește tocmai cezura principală, zeroul unde acțiunea marchează o pauză. Să fim mai preciși, tema funeraliilor lui Vakulinchuk intră în joc nu la începutul actului trel, ci la sfîrșitul celui de-al doilea, adăugînd într-o oarecare măsură acel 0,18 care lipsește celor șase unități a părții rămase a filmului. Iar cezurile sînt deplasate în conformitate cu aceeași regulă în interiorul fiecărei părți.

Dar, lucrul cel mai curios e că Numărul de Aur nu e observat în *Potemkin* numai cînd mișcarea atinge punctul zero și acțiunea ajunge în punctul cel mai de

¹ Berkeley reluat în Eisenstein, în *Cahiers du cinema* nr. 220

² *Film Form* *Ibid.* pp. 150—179. Structura filmului există și într-o a doua variantă intitulată *Unitatea organică și pateticul în Crucișătorul Potemkin* și publicată în *Reflexions d'un cinéaste*. Ed. de Moscou 1965 pp. 60—80. Cele două variante, engleză și franceză, diferă, decalajul dintre ele fiind constituit tocmai din fragmentul « incriminat », decalaj care a devenit astfel un somn al trezind în mod fericit dorința noastră de cercetare.

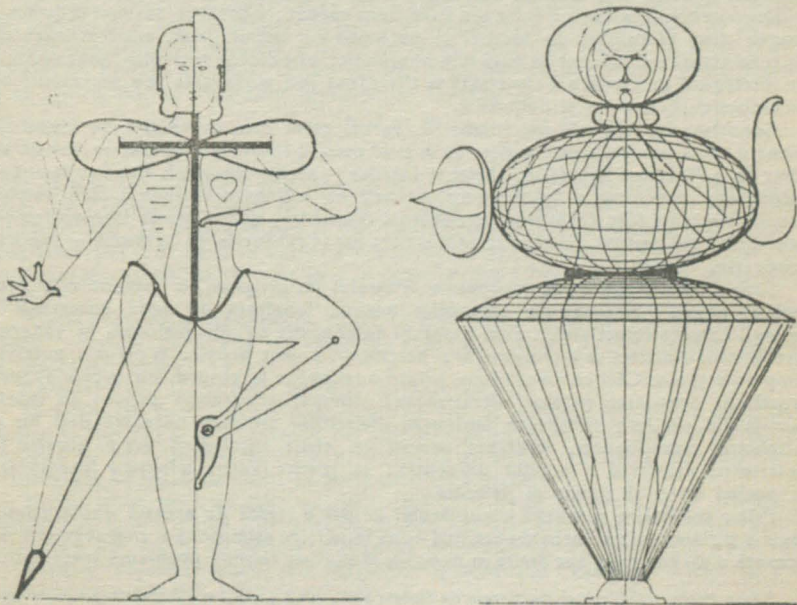
jos. El poate fi găsit și la punctul de apogeu. Acest punct de apogeu e momentul în care e înălțat drapelul roșu pe vas. Și drapelul roșu e înălțat în punctul determinat de « numărul de aur » ! Dar de data aceasta trebuie să fie calculat *începând de la sfârșit* după raportul $3/2$ către planul de clivaj care separă primele trei părți de ultimele două, adică la sfârșitul actului trei, drapelul roșu figurînd și la începutul celei de-a patra părți.

Astfel nu numai fiecare parte considerată în mod separat, dar ansamblul filmului în cele două puncte culminante ale sale, acela al opririi totale a mișcării și acela al avîntului celui mai puternic urmează în mod riguros regula proporționalității, regula « numărului de aur ».

Fragmentul de mai sus constituie *mărturia de autor*, din care ne-am extras atît *corpus-ul* — filmul *Crucișătorul Potemkin* — cît și *principiul limitativ* — Numărul de aur. Principiul limitativ funcționează în cadrul *analizei structurale* ca o *pertență operatorie*.

Iată acum și fragmentul prin care Profesorul Jean Mitry refutează fără apel valabilitatea gîndirii teoretice a Creatorului Eisenstein, fragment pe care l-am folosit ca *declarație de Arhilector* (sublinierile ne aparțin):

« Foarte bine. Dar e oare spectatorul capabil să perceapă exactitudinea metrică a acestor relații? Noi ne menținem în părerea că acest lucru e imposibil datorită condițiilor psycho-physiologice ale percepției vizuale centrate mai degrabă pe



imagine decât pe durata ei. Fără îndoială că spectatorul are senzația mai mult sau mai puțin clară a unei relații temporale dar e incapabil să evalueze cu precizie valoarea metrică a acestui raport. Faptul că raportul e sau nu conform cu numărul de aur deci fără importanță căci nu e nici întărit, nici micșorat prin aceasta. Forțele sale vii nu depind de măsura sa, ci doar de puterea sa emoțională, iar aceasta nu depinde decât de conținutul și de sensul pe care îl primește acest conținut datorită acestui raport.

Ca să ne dăm seama de valoarea metrică a tăieturilor și cezurilor după proporțiile numărului de aur, ar trebui să măsurăm filmul, să-l studiem în sala de montaj, să luăm rigla și compasul (...) Fără îndoială că Eisenstein nu vorbește decât de o probă prin numărul de aur. Dar probă a ce?

Asemenea raporturi (relații temporale) stabilite pe baza secțiunii aurite ar putea fi la rigoare perceptibile în muzică (și încă muzica nu a recurs la ele niciodată, lucrul fiind inutil) dar în nici un caz în cinema»¹.

Lungă discuție contradictorie — ocazie fericită și introducere în studiul numărului de aur.

Sub titlul naiv și demonetizat de pompos de *Număr de Aur* se ascunde o teorie veritabilă a creației cu dublă rădăcină convergentă:

— percepția umană

— corpul omenesc.

Despre această teorie Paul Valéry spune că:

«concentrează tot ce e precis în estetică».

Ca mai toate studiile estetice, această teorie a suferit de «boala perimării codurilor». Etimologia diferită a termenului *număr* cere o schimbare radicală a punctului de vedere al cercetării chiar din titlu. Sens curent: «concret, servind la caracterizarea unei pluralități de lucruri și persoane»; sensul prim, antic acordat de filozofia greacă: «concept de bază din matematici, una dintre noțiunile fundamentale ale înțelegerii care poate fi raportată la altă idee (de pluralitate, de ansamblu, de corespondență) dar nu și definită».

Considerarea noțiunii de număr în sensul prim este autorizată de faptul că primele texte ce semnalează și descriu în mod succint teoria Numărului de Aur ne-au venit de la Platon — *Republica*, *Thetet* și *Timaion* — acesta din urmă, după cum singur recunoaște, depozitar al lui Pitagora. Aceasta nu e singura noțiune a cărei semnificație primară a fost denaturată în decursul veacurilor, alternându-se înțelegerea ei; enumerăm aici pentru a centra atenția asupra lor în rândurile ce urmează — raport, proporție, simetrie.

Teoria Numărului de Aur propune artistului un program, o metodologie așezată pe bazele fiziologice ale percepției umane, lungimea de undă universală a întregii noastre colectivități. E un program de educație pe cale rațională în vederea unei îmbinări dialectice între *general* și *particular*: unele proplice și cel mai potrivit câmp de acțiune. Căci ce ne-am face, printr-o reducere la absurd, cu o capodoperă creată în domeniul razelor ultraviolete? Invers, programul propus de teoria Numărului de Aur urmărește obținerea *eficacității maxime*, necesare deși nu și suficiente, capodoperei. Rădăcina teoriei (și chela înțelegerii ei) se găsește în descrierea abstractă a actului perceptiv: în greaca veche «logos» înseamnă în același timp și *raport* și *judecată*.

Prima semnalare teoretică a numărului de aur e legată de această dublă etimologie a termenului: e vorba de cea mai bună împărțire asimetrică a unui segment de dreaptă» (*le partage d'une droite en moyenne et extrême raison*) problemă matematică

¹ Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma* Ibid. vol. I pp. 241—247 (reluat din Eisenstein, ed. Universitaires).

ridicată și rezolvată de Euclid. Trebuie ales un al treilea punct C pe un segment de dreaptă AB în așa fel încât diferența dintre cele două segmente rezultate (AB și CB, a și b) să fie percepută în modul cel mai net. Care e poziția *optimă* a punctului C pentru sesizarea instantanee a diferenței celor două fragmente de către privitor? Teoretic, funcționarea percepției umane se divide în două operații simultane:

- sesizarea unei relații funcționale între cele două fragmente
- compararea valorilor

Compararea se face prin raportarea celor două valori segmente una la alta. Iată cum această dublă etimologie strămoșească ascunde un caz frontieră instructiv: cea mai complexă senzație e în același timp cea mai simplă operație mentală. Înțelegem acum de ce vechii greci defineau o judecată clară prin « perceperea raporturilor juste ». În mod practic, cum trebuie ales punctul C, pentru a se obține la prima privire un rezultat de o claritate maximă (criteriul eficientității)?

Rezolvarea pe cale rațională a acestei probleme, se face prin ceea ce în termenii teoriei comunicației am numi *codarea raportului* (scris $\frac{a}{b}$). Operațiunea de codare

are loc prin introducerea conceptului de proporție:

« Dar e imposibil să combini bine (cele două) lucruri fără un al treilea: e necesară între ele o legătură care să le asambleze. Nu există mai bună legătură decât aceea care din ea însăși și lucrurile pe care le unește face un singur și același tot. Ori, aceasta e natura proporției . . . »¹.

Proporția e operația cea mai sintetică a gândirii, legind între ele mai multe percepții elementare. Definiția lui Euclid: «Proporția e echivalența a două rapoarte.»

Se face distincția în matematică între proporția disjunctă și proporția continuă sau geometrică, cea raportată (derizoriu și semnificativ joc de cuvinte ce demonstrează devalorizarea sensului prin vulgarizarea limbii) de Platon. În cazul « proporției lui Euclid » cel de-al treilea termen e segmentul de dreaptă însuși. Pentru a se păstra regula proporției geometrice, trebuie ca

$$\frac{a}{b} = \frac{a}{a+b}$$

ceea ce a și fost confirmat prin diverse încercări experimentale deci în mod științific. S-a demonstrat astfel că nu există decât un singur punct care să satisfacă condiția celei mai simple împărțiri asimetrice, cea care nu permite să spunem că a fost împărțită o dreaptă în două părți neegale în așa fel încât « raportul între cea mai mică și cea mai mare să fie egal cu raportul între cea mai mare și suma celor două ».

Printr-o operație matematică simplă a fost găsită valoarea numerică a acestui raport constant indiferent de mărirea dreptei, valoare numită Număr de Aur și desemnată prin:

= 1,6180339075 . . . număr algebric incomensurabil.

Să subliniem în concluzie că valoarea numerică, numărul (de aur) e doar *verificarea raportului* — « comparație mintală cantitativă între două mărimi de aceeași natură » și că proporția conține ca simbură semantic noțiunea de echivalență considerată de Jakobson cheie de boltă a funcției poetice.

Teoria Numărului de Aur cuprinde însă și o parte *geometrică* căci proporția geometrică ce introduce din punct de vedere numeric persistența acelulași raport, introduce din punct de vedere geometric similitudinea sau homotetia recurentă a formelor (figurilor plane sau corpurilor geometrice regulate). Acest fapt se

¹ Matila Ghyka

reflectă (din nou) în etimologia cuvîntului, căci vechii greci numeau proporția geometrică *Analogia*.

Iată cum e exprimat acest lucru în 1509 de unul dintre păstrătorii secretului *Divinei Proporții*, fratele Luca Pacioli da Borgo:

Există o coincidență tulburătoare între cuvintele lui Luca Pacioli « vă veți servi de riglă și compas » și cuvintele « rigla și compasul » din textul Profesorului Mitry.

Coincidența e cu atât mai tulburătoare, cu cît acesta din urmă reia cuvintele lui Eisenstein însuși, pronunțate într-o plimbare comună prin Louvre în fața « Fecioarei cu stînci » de Da Vinci și transmise într-un text biografic ! Da Vinci prietenul și învățătorul lui Luca Pacioli ! Pacioli — Da Vinci — Eisenstein ! Lanțul s-a închis. E deci evident că în nici un caz nu e vorba la Eisenstein nici de valori numerice (acestea fiind doar *proba*) și nici de relații temporale, ci de relații spațiale create, ele, cu rigla și compasul. Avînd în mină această cheie e ușor să purcedem la o răsturnare simplă a dialecticii Profesorului Mitry reutilizînd demonstrația în mod pozitiv. Acum totul se potrivește: aceste relații proporționale influențează în momentul percepției asupra «sensului pe care îl capătă conținutul datorită acestui raport». Frontiera comună senzație — sens (în trecut fie spus, în textul la care ne referim s-a strecurat și o inexactitate, aceste relații spațiale fiind folosite în muzica veche greacă, în care scara era construită tocmai pe un joc proporțional între notele femele și masculine).

Studiînd mai în amănunțime eseuul lui Eisenstein *Structura filmului* am avut revelația justificării teoriei Numărului de Aur prin cea de-a doua rădăcină a ei: prototipul sau *modelul schematic* propus de CORPUL OMENESC.

Există în textul discursului lui Eisenstein, o formulă « unitate organică de compoziție » repetată obstinat nu numai aici ci și în întreaga serie de eseuri ce alcătuiesc *Film Sense* și *Film Form*. Conform tradiției criticii clasice, această formulă ca și folosirea « riglei și a compasului » e tratată ca o « metafora ». Descifrarea *ad litteram*, dovadă în primul rînd de *probitate* intelectuală și consecvență, e valabilă în ambele cazuri: din punct de vedere morfologic, figuri geometrice avînd la bază Numărul de Aur constituie *traiectul schematic* după care se conduc atât FORMA cît și CREȘTEREA infinitelor variații ale NATURII VII de la cea mai mică celulă sau de la cel mai vechi și mai simplu ORGANISM VIU, pînă la organismul ultim și cel mai complex apărut pe scara evoluției biologice CORPUL OMENESC. Platoniana « identitate în varietate » transcrisă și confirmată în existența unui nucleu *invariant* al vieții pe pămînt. El prezintă două caracteristici principale ce decurg una din cealaltă. Prima: canonul regulator geometric introduce la nivelul unui singur organism prin intermediul analogiei *symmetria*.

« Symetria consistă în acordul de măsură între diversele elemente (...) ca și între aceste elemente separate și ansamblu. Ca în corpul omenesc... ea decurge din proporție... cum spun vechii greci « analogia »... consonanță între fiecare parte și întreg... »

Această symetrie e reglată de un model, etalonul comun de măsură. ceea ce grecii numesc Număr... »¹

Iată deci că printr-o distincție etimologică între vechea « symetria » (comensurare între tot și părțile sale) și noua simetrie (repetare de elemente identice, față de o axă sau plan de simetrie) putem aduce în discuție opoziția care le corespunde în natură între coordonarea, organizarea pe parcurs, disimetria reglată conform unui plan (« disimetria e cauza fenomenului » spune legea lui Curie fizicianul) *echilibrul dinamic*, și schema directoare a naturii moarte, echilibru imuabil, simetrie statică

¹ Matila Ghyka, *Essais sur le rythme* Ibid. p. 14

(sensul modern al termenului). Această opoziție se reflectă și în creștere: cea a cristalelor prin aglutinare, deformare, cea a ființelor vii prin inhibițiune, adică păstrând constant traectul limitrof, forma. Aceasta e și cea de-a doua proprietate a nucleului invariant al vieții pe pământ și deci însăși caracteristica principală a simetriei: cea mai bună relație între formă și creștere, între diachronie și sinchronie ar spune structuraliștii. Dimensiunea spațială și dimensiunea temporală.

Comensurarea între întreg și părți poate fi extrem de clar exemplificată prin studiul corpului omenesc ale cărui diverse părți anatomice, se structurează atât între ele cit și cu întregul într-un șir de raporturi constituind proporția continuă geometrică ce are la bază Numărul de Aur. (Dar acest lucru poate fi observat și la cal, în dispoziția seminelor de floarea-soarelui etc.) Cu alte cuvinte există un principiu de analogie ce conduce compoziția schematică a corpului omenesc, în modul proporțional ascuns în « dispoziția cârnii » și care se reflectă la infinit (câci participă până și la construcția celei mai mici celule a corpului) conferindu-i unitatea organică. Iată pe scurt principiul unității organice dezbătut în eseu intitulat *Structura filmului*, în care Eisenstein îi citează pe « esteticienii germani » fapt ce ne permite să introducem un fragment din lucrarea lui Tiersch *Aesthetische Forschungen* (diverse corespondențe terminologice ne-au părut a indica cunoașterea ei directă de către regizor):

« Am găsit, studiind operele cele mai reușite ale tuturor timpurilor, că în fiecare din aceste opere o formă fundamentală se repetă și că părțile formează prin compoziția și dispoziția lor figuri asemenea. Armonia rezultă din repetiția figurii principale a operei în subdiviziunile ei ».

REPETIȚIA prin care o operă de artă devine « în mod anatomic, chiar dacă nu fiziologic, un organism », a fost studiată în mod parțial în toate genurile artistice: în arhitectură ea e considerată condiția euritmiei clasice, în muzică « repetiția e cel mai important principiu al structurii muzicale », în limbajul poetic etc. Eisenstein însuși s-a ocupat de tratarea acestei probleme într-un eseu consacrat picturii.

Se poate pune în final întrebarea justificată: cum poate fi confirmată în mod practic aplicarea acestor teorii abstracte în limbajul filmic tehnic atât de pronunțat?

Există un articol scris de Eisenstein în Mexic și publicat de Leyda după moartea autorului în culegerea intitulată *Film Essays* ce poartă titlul *Dreptunghiul magic*. E vorba de fapt despre o intervenție destinată a fi citită într-o conferință unde se dezbătea forma optimă a cadrului ecranului în scopul introducerii ecranului lat, tocmai inventat. Eisenstein se declară partizanul vechiului format (1/1,66) aducând ca argument adaptarea optimă la percepția spectatorului. În cursul intervenției el citează textual « dreptunghiul cu colțuri turnate » numit astfel pentru că e rezultatul intersecției perpendicularelor ridicate dintr-un punct al spiralei logaritmice cu rație (traseu regulator urmat de marea majoritate a schemelor directe ale variațiilor celor mai diverse a naturii vii) cu spirala. Prin unirea celor trei puncte prin perpendicularele duse din cele două puncte obținute se construiește un dreptunghi numit dreptunghi dinamic și care păstrează proprietatea principală a simetriei dinamice: recurența formelor homotetice. Din punctul obținut prin intersecția perpendicularelor coborâtă dintr-un unghi al dreptunghiului pe diagonala opusă cu latura dreptunghiului corespondentă unghiului se duce o paralelă la celelalte două laturi; suprafața rămasă e un dreptunghi mic, asemenea cu cel mare, numit *gnomon*, și așa pînă la infinit. Această gnomonimie sau generare de figuri asemenea (prin care cresc și coarneau spiralate ale caprelor de pildă) explică, folosirea acestor dreptunghiuri de către greci ca traseu regulatorie în planul construcțiilor arhitecturale. Ele transmit cel mai bine relația dintre proiecția plană și construcția în spațiu. De la corpul omenesc la Parthenon și cadrul cinematografic. Faptul că acesta din urmă tinde către, fără a fi exact, — dreptunghiul cu raport caracteristic, se află dezbătut

și experimentat în teoria Numărului de Aur: figurile geometrice din imediata apropiere a arhetipului păstrează proprietățile acestuia. După cum spune Matila Ghyka, «Farmecul naturii vii provine din faptul că ea tatonează și deviază ușor în detaliul păstrînd în același timp un traseu fix.»

Această tensiune în căutare de perfecțiune adaugă Frumosului, Valéry definind cu ajutorul ei funcția poetică («Versul», tensiune prelungită între sunet și sens).

Așa cum se întâmplă adesea în cercetare, fără a putea spune cu precizie momentul exact, ne-am format de la un anumit stadiu ideea utilizării conștiente și precise a modelului limbii de către Eisenstein în crearea limbajului său vizual filmic propriu. Ca unealtă de verificare am folosit echivalența schematică dreptunghi ecranic — aparat fonator. În lingvistica structuralistă ființa limbii e atestată prin prezența celor mai mici unități fixe și a dublei articulații (morfem/fonem). Diversele experimentări deși ne-au dus la concluzia, cum era și de așteptat, că nu poate fi vorba de limbă propriu-zisă ci de un limbaj, ne-au întărit totuși în convingerea că Eisenstein a fost poate singurul regizor care a folosit în mod conștient și metodic modelul limbii în creația sa. Limbajul lui Eisenstein se apropie în mod tulburător de limbajul muzical, el însuși foarte aproape de modelul lingvistic, iar regizorul însuși își definește textele filmice ca «muzică vizuală».

În problema distincției limbă/limbaj, Roland Barthes și pe urmele sale Christian Metz definesc limbajul filmic ca un «sistem semiologic mixt» tocmai datorită lipsei dublei articulații. Fără a ne avînta să susținem contrariul ni se pare că șarpanta geometrică de modulare armonică a cadrului oferită de teoria Numărului de Aur poate fi interpretată ca o multiplă articulație. Această constatare e valabilă mai cu seamă pentru «perioada mută» a operei lui Eisenstein. Tot postularea modelului de limbă oferă un răspuns teoretic plauzibil problemei extraordinarei și invariabilei scurtimei a cadrelor din filmele lui Eisenstein, prin corespondența cu fonemele: la limita naturală a percepției frontierelor distinctiv. Fixitatea celor mai mici unități se verifică prin metoda *comutativității*. Inspirați de căutările lingvistice, am fost sensibili la următoarea observație experimentală: în copia pe care am avut-o la dispoziția noastră, cea utilizată în circuitul comercial parizian, distribuită de *Galba Films*, al optulea cadru în ordinea textului filmic, primul care denotă Cruceașătorul Potemkin în contextul semantic «dormind imobil în rada portului» e regăsit în poziția 1535 (din 1547 de cadre în total) fragment identic de peliculă sau «dublă» (în vulgar limbaj tehnicist) dar în cu totul alt context semnificativ (bucurie provocată de triumful marinarilor). E o figură devenită de sute de ani tradițională în compozițiile muzicale clasice (cu deschidere și închidere de cicli): începutul și sfîrșitul sînt de regulă pe tonică.

În sens literal și nu metaforic (din nou și din nou) (crucișătorul e tonica filmului. Aceeași figură, deși paradoxal într-o variantă și mai subtilă poate fi relevată în textul *Grevei*: patronul fabricii ricanează satisfăcut în primul cadru al discursului filmic. Exact la sfîrșit, după 2800 de cadre, șeful poliției, croit după același «patron» (teoria «tipajului» lui Eisenstein nu e decît o aplicare a principiilor fonologiei la limbajul filmic) e prezentat într-o atitudine identică, într-un cadru identic. Această observație empirică cu privire la *Greva* «primum opus» permite o interpretare originală a aserțiunii lui Eisenstein:

«Nicăieri și niciodată algebra parti-pris-ului nu m-a jenat. Peste tot și întotdeauna ea decurge dintr-o operă terminată».

Eisenstein nu spune operă «personală» terminată, ceea ce permite luarea în considerare a modelului *Mica și Marea Pasiune a lui Christ* de Dürer (ale căror

analize apar de-abia 20 de ani mai târziu în *Film Form*) veritabilă « bandă desenată » și deci text pre-filmic. Atît Dürer cît și celălalt maestru Leonardo lucrau după algebra parti-pris-ului oferit de teoria Numărului de Aur.

Și în *Aleksandr Nevsky* poate fi revelată figura tonicii la început și sfîrșit.

În *Mica Pasiune* a lui Dürer, Eisenstein decelează altă figură; pluralitatea punctelor de fugă în compoziția clasică a tabloului. Sub numele de DEFORMARE această figură va constitui principiul de bază al montajului eisensteinian. Frumos exemplu, de *interdisciplinaritate* « avant la lettre » ! Iată o variantă a acestei figuri analizată cu unele terminologice moderne : transformarea formei conținutului. Greva, secvența demonstrației muncitorești reprimată de pompieri cu tulumbele : cail pompierilor sînt mai întii albi, pentru a apare, cîteva cadre mai tîrziu, în mod subreptice, negri, transcriere formală a transformării semnificației ai cărei purtători erau : « îngeri » salvatori « călăi » exterminatori. O variantă a acestei transformări dar nu în contiguitate ci corespondență, poate fi marcată în *Crucișătorul Potemkin* : crucișătorul e alb în primele cadre și « devine » negru în scurta sintagmă cu semnificație « moarte », dinaintea execuției marinarilor pe punte, acoperiți cu prelata. Urmărind principiul general prin care « pentru a descrie în mod adecvat un sistem semiotic e necesar să fie postulate mai multe nivele abstracte de reprezentare, fiecare fiind caracterizat de un ansamblu de unități și reguli proprii » putem corobora observațiile cu declarația lui Eisenstein privitoare la semnificațiile « paradoxale » ale albului și negrului în *Aleksandr Nevsky* și descifra în *mod natural* (prin opozițiile interne ale unui sistem unitar) regula folosirii semantice a semnificanțelor « alb » și « negru ». Același lucru pentru alte cupluri opoziționale semnificante : static / dinamic, în cadru/afară din cadru etc.

De aici putem extrage o concluzie generală extrem de profitabilă în practica creației : înlănțuirile armonice permit transgresiunea « um schöner » a banalei tehnici a perfecțiunii racordurilor la nivelul formei conținutului (terminologie Hjelmslev) în favoarea unei combinatorii eliberatoare la nivelul formei expresiunii. Aceasta permite postularea creșterii potențiale nelimitate a decalajului dintre expresiune și suportul său. Important este că acest decalaj ne apare ca *natural* căci nu violentează posibilitățile noastre perceptive în virtutea cărora e constituit : « în timpul percepției unui film imaginile nu se urmează pe retina noastră ci se suprapun ».

Odată cu confirmarea utilizării modelului de limbă de către Eisenstein poate fi raționalizat și statismul absolut și misterios al cadrului în toată opera regizorului. El devine astfel o *regulă* extrasă din echivalența simplă cadru-aparat fonator (fix).

De asemenea plecînd de la un fragment de text al aceluiași consemnînd « ordinea pe care o introduce artistul în dezordinea naturală » ni se pare că sîntem în măsură azi să enunțăm axiomaticele-mamă a limbajului vizual al lui Eisenstein, axiomatice ce e de fapt proiectul-program al limbii umane : toate subiectele-pretexte (în sensul muzical al termenului) ale filmelor lui Eisenstein (o meditație pe marginea tuturor titlurilor e revelatoare) sînt oculte de un subiect unic-unificator : organizarea într-o unitate. Organizarea prin comodularea segmentelor e caracterul principal și indispensabil al matricei combinatorii infinite, cu reguli fixe de libertate crescîndă ce e LIMBA UMANĂ, ea însăși reflectare la Infinit a schemei de compoziție ce guvernează corpul omesc.

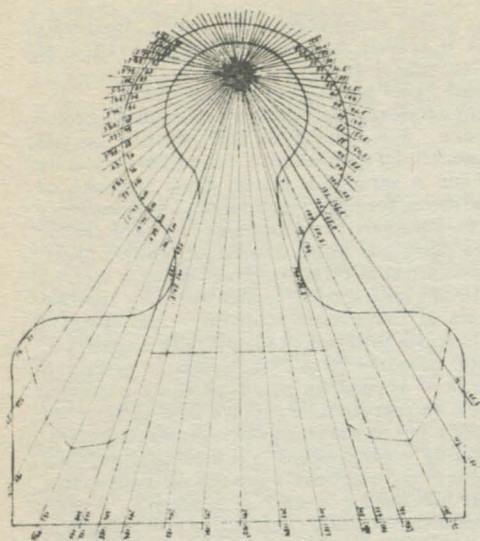


Fig. 1 — Studiu

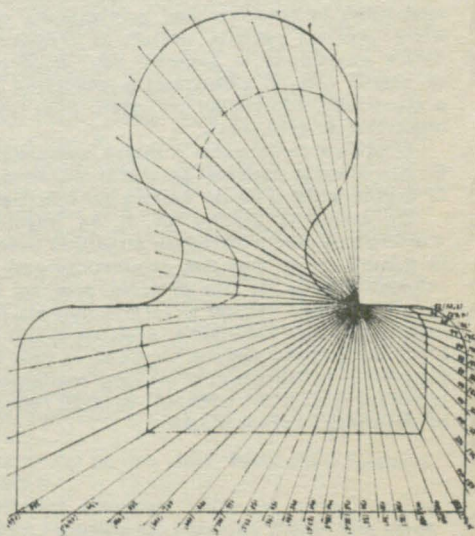
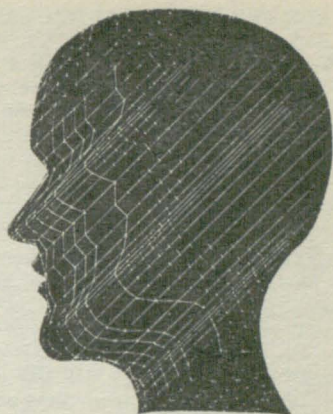


Fig. 2 — Studiu

ȘERBAN EPURE



MATEMATICĂ ȘI CONSTRUCȚIE ANATOMICĂ

Matematica și arta sînt două dintre creațiile fundamentale ale geniului uman. În ciuda unei evidente deosebiri în ce privește problematica și manifestările lor specifice, ele se întîlnesc poate mai des decît sîntem obișnuiți să credem.

Să ne gîndim la faptul că arta a folosit aproape constant, de-a lungul istoriei ei, elemente de matematică, în special de geometrie, pentru ca, în ultimul timp, să folosească algebrele, statistica, probabilitățile, etc.

Să ne gîndim la faptul că matematica are de la un anumit nivel al ei un pronunțat caracter estetic, caracter pe care majoritatea matematicienilor îl admit chiar ca o condiție esențială pentru felul lor de a cerceta lucrurile.

De fapt, între ele există punți mai frecvente decît ne închipuim.

Desigur că arta, ca și știința, își păstrează autonomia.

Dar întrucît matematica descrie destul de bine lumea nevie (structuri, spații, forțe, legi fizice etc.) și din ce în ce mai bine pe cea vie (neurologie, psihologie, sociologie, chimie organică, medicină, sinteza proteinelor etc.), este legitimă folosirea ei cît mai amplă în toate domeniile ce se ocupă cu natura, implicit și în artă.

Faptul că matematica exprimă anumite fațete ale viului și că arta are o componentă rațională care trimite înapoi spre matematică m-a impresionat mereu și a devenit cu timpul un element fundamental în felul meu de a gîndi.

Am avut mereu dorința de a crea o lume estetică construită pe o rațiune, pe o logică internă, pe cât posibil, asemenea cu cea a vieții, dar care să fie totuși independentă, paralelă, posibilă prin coerență.

Formele vieții sînt extrem de variate deși ele sînt construite plecînd în general de la un număr destul de redus de elemente simple. Diversitatea rezultă din doza și combinații posibile.

Desigur că proprietățile unui sistem viu, suficient de complex, nu se pot reduce la însumarea algebrică a caracterelor cu care contribuie elementele constitutive, căci există proprietăți ce se pun în evidență numai odată cu gradul de organizare.

Unele din încercările mele pun în evidență, pe o cale poate mai aparte decît în modul obișnuit, aspecte matematice în reprezentările noastre despre lumea vie. Spun pe o cale mai aparte întrucît astfel de aspecte au fost evidențiate mai ales printr-o cercetare cu sens unic, adică de la observația naturii spre concluzia matematică. Adică un număr mare de studii, observații și măsurători conduc la deducerea unor relații matematice care stau la temelia construcției viului.

Eu mi-am propus, în virtutea unor motive estetice, calea inversă de la matematică înspre constituirea, pentru început, a unor forme. Acestea, cărora le-am dat numele de sisteme estetice, vor reprezenta imagini ale unei lumi posibile, cu statut autonom de existență, coerență și logică internă. Principiul de construcție se inspiră din gîndirea cibernetică. În esență, mi-am propus construirea unui sistem estetic ca rezultat al interacțiunii dintre alte sisteme. Printre procedeele și metodele utilizate sînt și modelele matematice.

Modelul matematic este folosit atît pentru a simboliza sistemele care vor fi puse în interacțiune cît și pentru regulile care conduc la transformările necesare obținerii sistemului rezultat.

În această fază, ne situăm doar la nivelul punerii problemei și al unei metodologii cu caracter general. Nu putem încă face nici o predicție despre calitatea rezultatelor. Într-adevăr, construcția făcîndu-se treaptă după treaptă, are loc un număr foarte mare de operații, astfel că nu putem întui de la început spre ce configurație va evolua, de exemplu, o mulțime de puncte regizate de o regulă oarecare. Odată cu stabilirea condițiilor inițiale, desenul își dezvoltă ființa spre finalitatea proprie, adică regulile adoptate îl construiesc pas cu pas pînă la maturitate. Un astfel de desen nu este oricînd reproductibil, deoarece pe parcurs sînt prevăzute elemente aleatorii sau stadii la care trebuiesc luate alte decizii. De aceea, el este mereu în mișcare, regulile adoptate conduc mereu spre un desen similar (structural) dar niciodată același.

Prin urmare, preocuparea mea nu a fost de a găsi relații matematice din studii sistematice asupra naturii, ci am pornit de pe teritoriul matematicii spre crearea de forme posibile.

Poate cel mai interesant rezultat constă în faptul că, într-adevăr, concepute în acest fel, desenele mele capătă un caracter « natural », extrem de fluent, de cald, aparținînd parcă de lumea viului.

Deși cîteva reguli țin desenul neconținut și strict, amintind parcă de determinismul care obligă lumea vie la anumite opțiuni, acesta nu e rigid, nu ilustrează o teoremă ci reprezintă realmente o formă posibilă.

Desigur că, în acest context, anatomia sau figura umană nu au fost preocupări principale. Și dacă au fost, este pentru că conturul unui corp omenesc sau al unei

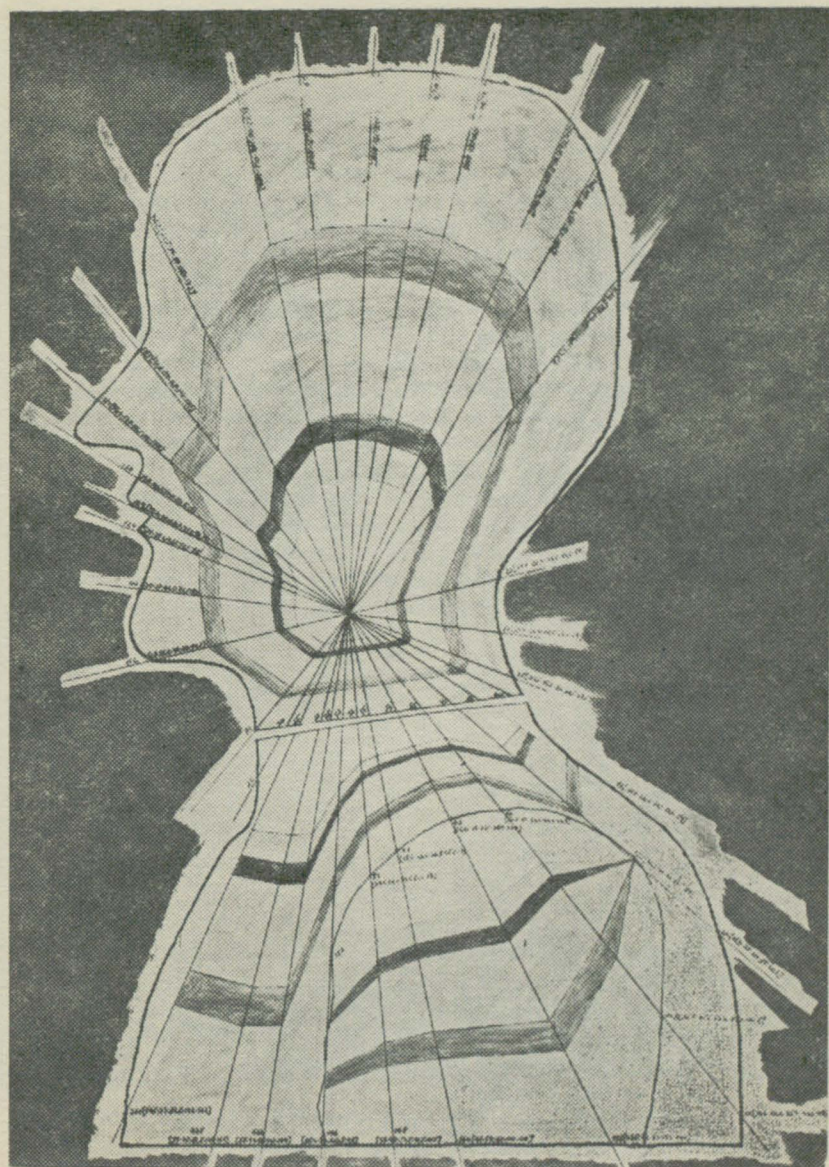


Fig. 3 — Impact de legi
matematice sensibilizate

fețe sînt curbe matematice sau pur și simplu curbe care limitează un domeniu și deci au dreptul a fi tratate exact ca oricare altă curbă matematică.

Unul din procedeele mele constă în punerea în interacțiune a unui domeniu cu un flux de linii. Domeniul este limitat de o curbă oarecare (în caz particular un profil sau o siluetă ca cele de la ținta de tir), iar fluxul este un snop de linii cu centrul oriunde, chiar la infinit. Sistemul rezultat se deduce ca o transformată a punctelor de impact. Prin puncte de impact am desemnat pe acelea în care dreptele fascicolului intersectează domeniul ales. Dacă găsim reguli convenabile pentru a executa transformarea, atunci punctele de impact vor genera un ansamblu de alte puncte pe care le numim rezultante, deoarece ele se deduc atît din proprietățile domeniului cît și ale fluxului.

Una din cele mai simple reguli pentru obținerea transformatei este de a considera ca rezultante acele puncte care împart într-un raport dat segmentul de dreaptă — flux cuprins între două puncte de impact (fig. 1.). Raportul îl alegem noi. Oricare. După valoarea raportului ales, curba rezultantă are tendința de a se constitui mai mult din proprietățile punctelor de impact aflate, să zicem, în partea ei dreaptă în defavoarea celor din stînga. Există însă o situație care exprimă echilibrul în această privință, adică rezultanta este un fel de medie între proprietățile punctelor care au constituit-o. Iar dacă domeniul este doar linia care delimitează un profil, adică nu avem nimic altceva desenat din acest profil decît conturul, atunci rezultanta medie va desena o linie a părului, urechii și maxilarului atît de verosimile și cu unele detalii atît de « anatomice » încît imediat ne punem întrebarea dacă nu cumva realmente raportul ales pentru obținerea trans-

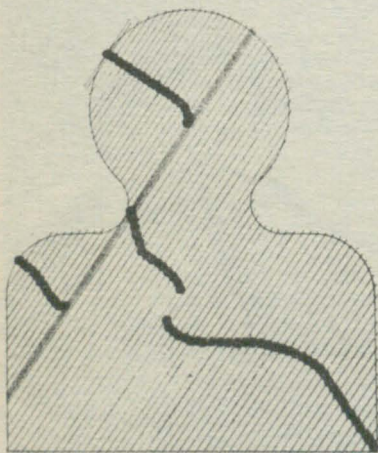
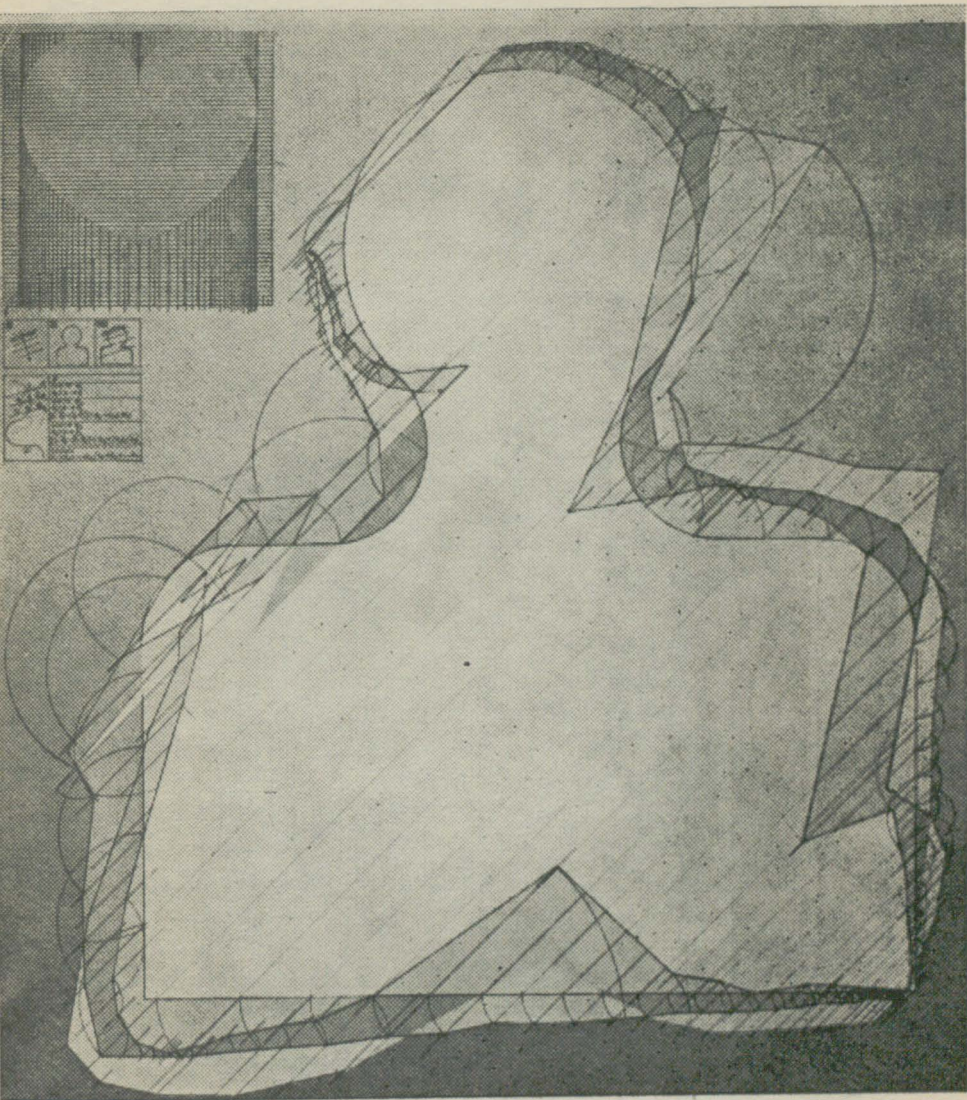


Fig. 5 — Interferență de reguli matematice ►

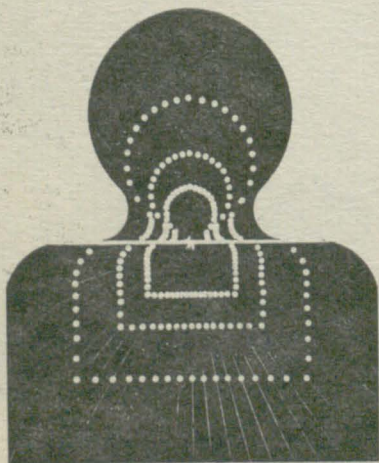
◀ Fig. 4 — Studiu

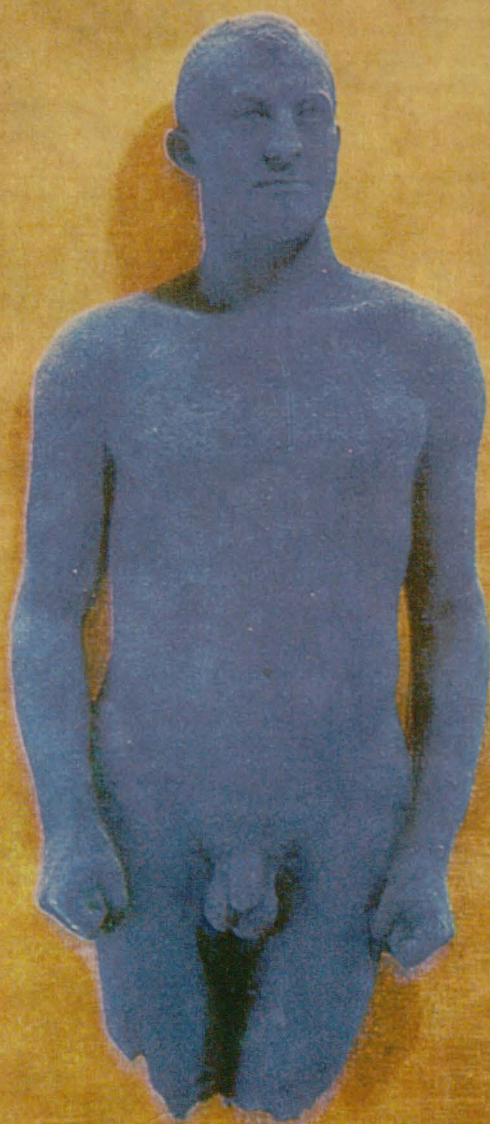


formatei nu este un număr înglobat efectiv în construcția anatomică naturală (fig. 1; 2; raportul este în jur de 1,62, adică raportul de aur). Am construit astfel de curbe rezultante pe baza altor numere fundamentale din matematici; 4, $\pi(3,14)$, E (2,718), $\sqrt{2}$ (1,41) (fig. 3,6). Dintre ele toate însă, o construcție pornind de la raportul de aur ne conduce spre rezultatele cele mai apropiate de natura cu care sîntem obișnuiți. Celelalte formează evantaiul posibilului, al virtualului, din care natura parcă și-a ales varianta 1,62. La aceleași desene este de observat felul cum rezultă cutele pe umeri. În figura 5, același procedeu este întrebuințat pentru a delimita zonele de umbră și lumină. La o analiză mai atentă se vede că anatomia care rezultă pare la prima vedere corectă, naturală, dar nu face decît să rămînă o anatomie virtuală cu toate că este desenată în baza unor raporturi stricte.

Desigur, aceste aspecte pot fi analizate mai profund și într-un cadru mai larg, dar independent de aceasta este remarcabil faptul că, pornind de la un grad avansat de arbitrar în alegerea condițiilor inițiale pentru desen precum și la punerea în aplicare, uneori aproape cu monotonie, a unor reguli matematice, sîntem conduși spre forme și soluții foarte asemănătoare celor din natură.

Probabil că știința și arta își găsesc în lumea vie puncte comune mult mai des și mai misterios decît o credem, în ciuda obișnuinței de a le considera încă domenii de activitate divergente sau chiar antagoniste.





Realism de mulaj și sublimare transcendentă prin culoare — albastrul inverosimil saturat, pe aur ca de mozaic bizantin, — efectul imprevizibil al unui astfel de "portret" vine din aceste dimensiuni contradictorii. Artist neliniștit, dispărut prematur, spirit curios, cu uimitoare îndrăzneală și intuiții, în imagini de un prozaism declarat, Yves Klein optase pentru fantasticul acestui albastru invadator și ireductibil. Stranie anticipație, — cum aveau să arate cosmonauții, din adâncimile spațiului, de la o distanță "poetică", Terra însăși e albastră: în felul în care artistul visa să impregneze întreaga noastră existență.

YVES KLEIN

Portet-relief "Arman", 1961.

Fontă patinată după mulaj în polyester pe fond de aur,
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

O PROZĂ A FUNCȚIILOR VITALE

J. M. LE CLÉZIO

ZIUA CÎND BEAUMONT FACE CUNOȘTINȚĂ CU DUREREA LUI

Prima oară cînd Beaumont a trebuit să ia cunoștință de durerea lui, a fost în pat, cam pe la trei douăzeci și cinci dimineața. S-a întors în culcuș, anevoie, și a simțit rezistența păturilor și a cearcafurilor care participau la mișcarea lui de rotație, împotrivindu-i-se, dar într-un mod necuviincios. Ca și cum o mînă nevăzută răsucise totul în jurul torsului și șoldurilor lui nemișcate. După cîteva minute, sau cîteva secunde, cu ochii închiși, încercă să se desprindă trăgînd cu mîna stîngă de cutele pijamalei și de torsadele cearcafurilor. Nu izbuti decît să fie mai încătușat, și, stăpînit de o proastă dispoziție, se năpusti în vîlmășagul a ceea ce trebuia să semene din ce în ce mai mult cu o cămașă de forță. Ambele picioare o străpunseră în același timp și țîșniră la capătul patului, livide, afundîndu-se dintr-odată în frig. Firește, ultimele rămășițe de lene, toropeala somnului îl menținură încă în această poziție; dar se intensifica în mintea lui simțămîntul unui inconfort fățarnic, o neliniște foarte intelectuală și totuși fizică. Creierul începea din nou să funcționeze. Imagini trecătoare, deabea conturate, se aprindeau și se stingeau pe retine, la adăpostul pleoapelor unite, ca niște firme cu neon. Era o barcă de lemn care o pornise razna pe un rîu întunecat, iar el rama din răsputeri; pe urmă știu că se afla în barcă și o lua de la început: firește, barca se scufunda, o insulă înota alene spre el, iar straturi de nisip și nămol i se infiltrau sub burtă și-l purtau gîdilîndu-l ușor. Sau mai degrabă pașii lui care bocăneau pe trotuar, cadentă, degajat; și alți pași, alte picioare se iveau, prezența dansînd a unei tinere femei căreia nu reușea să-i surprindă chipul, dar care probabil avea un păr lung, blond-roșcat și niște brațe goale foarte albe, aproape luminoase. Cuvinte de fosfor se nășteau în tăcere, ascunse în străfundul capului, poate spre ceafă, și cuvintele se aprindeau și se stingeau și ele, în noaptea vidului preistoric, gata să se organizeze în fraze, gata să moduleze propozițiuni circumstanțiale,

* Din volumul de nuvele «LA FIÈVRE», ed. N.R.F. Gallimard, 1970.

conjunctive, Interogative. Ca niște puncte de suspensie legate fedeleș între ele. Când Beaumont simți că această invazie, departe de a-l slăbi, îi va grăbi cursa și va progresa în mod continuu, înțelese că n-ar mai putea să doarmă. Pupilele îi tremurau, mai clipind când și când, dar nervos, apoi, deodată, ochii i se deschiseră larg. Contrar celor ce i se spusese totdeauna, — trebui puțin timp pentru ca retina să i se deprindă cu întunericul și să deosebească lucrurile, așa că Beaumont văzu tot și imediat. Se culcase pe partea dreaptă, din pricina inimii și camera îi apără ca în plină zi, cu diferența că lumina fusese înlocuită de întuneric. Era o cameră ca un negativ de fotografie, cu un înalt tavan negru, patru pereți și o podea — totul întunecate, iar o noapte albă intra în mănunchiuri prin obloane. Beaumont rămase culcat pe o parte, cu ochii deschiși, înțepenit în nodurile și strangulările cearceafurilor. În sfârșit auzi zgomotul ceasului său, tot mai tare, ca și cum zgomotul ar fi fost fugărit într-un canal de apă unde fiecare picătură s-ar fi agățat de cea dinainte, pentru a alcătui un fel de stalactită mișcătoare care se încrusta milimetru cu milimetru în materia lui cenușie. Auzii: «tic-tic, tic-tic, tic-tic, tic-tic-tic-tic» și aruncă pătura la picioare. Aprinse veilleuza și citi ora: trei și treizeci și două de minute dimineața. Deci cam șapte minute de când luase cunoștință de durerea lui, și nu știa.

Beaumont se ridică, străbătu coridorul și odăile întunecate, urină, bău un pahar mare cu apă rece din frigider. Întorcându-se în camera lui, punând alternativ picioarele goale pe parchetul jilav, simți că în adevăr se petrece ceva. De când se trezise înțelesese confuz că exista ceva anormal în el, sau în altă parte, ce-i pusese stăpânire pe minte. Cu neputință să știe exact; ceva asemănător ca ideea unei schimbări, bunăoară ploaia ce cade brusc afară, sau amintirea vacarmului unui accident între două mașini, jos, la răspântie. În loc să se întoarcă în pat, și să profite de culcușul cald pe care și-l făcuse, se duse la masă, trase un scaun și se așeză. Avea frisoane; pijamaua de finet era prea subțire pentru vremea asta. Dar frigul, tăcerea, nimic din exterior nu-l putea hotărî să se miște. Era preocupat de un vid intens, ce-l stăpînea acum cu totul, și-l menținea în această atitudine meditativă, cu capul sus și brațele sprijinite pe marginea mesei. Privea drept înainte, în direcția peretelui din față, respirînd greu; ciudat, capul îi devenise un soi de animal caraghios, un vierme bunăoară și animalul se răsuca pe el, în căutarea unui lucru necunoscut. Gîngania rece se cățăra pe nesimțite, apoi se oprea, întorcîndu-și puțin câte puțin trupul bondoc ca să privească înapoi. N-avea ochi, doar parcă niște antene, sau coarne de melc ce se lăteau liniștite din massa cartilaginoasă și se așezau delicat pe peretele cranian, pe materia tapisată de meningele trandafirii. Beaumont înțelese brusc că viermele de bumbac ce i se zvîrcolea în cap, era creierul, inteligenta lui, era el însuși; simți o frică necunoscută pînă atunci punînd stăpînire pe el, un simțămînt precar și rușinos, pe care probabil nu-l va mărturisii nimănui. Luă cu mîna dreaptă o oglindă spartă care zăcea pe masă, în mijlocul hîrtiilor, și se contemplă. Își văzu masca anonimă, treizeci și cinci — patru zeci de ani, cu trăsături abea conturate, obrajii nici grași, nici slabi, unde barba și începuse să-i crească, ca pe chipul unui mort. Își îndepărtă buzele și văzu dinții incisivi, înfundați în gingii și înconjurați de un cerc subțire de tartru; pe urmă, ochii, albaștri, fiși, în masa de carne ridată, aidoma ochilor unor păpuși. Fruntea puțin linsă, părul, urechile, nările, cele două depresiuni simetrice în locul condilelor. Își văzu bărbia, virfurile buzelor și cicatricea unei vechi alunite și, mai ales, tot mai mult pielea, întinderea de piele albă, străpunsă de găuri, zbîrlită de peri, pielea elastică și sănătoasă, pielea fleșcăită și înnegrită, pielea unde se formează bubulițe și coșuri pricinuite de febră, țesut de inflamări și eczeme, această extraordinară hartă care era a lui, și unde se pierde, asemenea unei musculițe minuscule gata să meargă pe un trup. Când se mișcă din nou, își aprinse o țigare; îi plăcea să se uite cum fumează; propti și oglinda pe masă, pe un teanc de

cărți, și își puse încet țigara între buze. Dar noaptea asta, nu izbutea să facă gesturile obișnuite potrivit tipicului. Nu tremura, nu, dar nu reușea să se vadă. Ar fi trebuit s-o ia de la început, iar și iar, să pună țigara în pachet, pachetul în sertar. Pe urmă să ia din nou pachetul, foarte firesc, să alunece acolo degetul mare și indexul în formă de clește, și să aleagă țigara pe care o dorea. S-o ducă la buze, cu o suită perceptibilă de mișcări ascendente ale avanbrațului, ținând cotul înfipit pe marginea mesei. Să scoată un chibrit din cutiuța de carton și să-l zgîrîie, de sus în jos. Ar fi trebuit să ardă chibritul numai o dată, dar bine, definitiv și să aprindă extremitatea țigării, și să se stingă, și țigara să fumege, să fumege în gura lui și în gît, ca un frumos gest dramatic. Dimpotrivă acum făcea totul distrat, ca și cum nu era el cel care fuma, care o să fumeze, care fumase, ci un altul, de pildă cel din oglindă. Beaumont nu se mai uită în oglinda spartă. Își trase bustul înapoi și se sprijini pe spătarul scaunului. Afară, în frig și nepăsare, în iluminarea electrică a străzilor, un zgomot de cascadă cobora. Valuri de zgomote, destrămind tăcerea, care se etala de-a lungul trotuarelor, răsunau în aripile mașinilor, — topăiau din zid în zid, smulgeau fîșii din așise. Era ploaia sau așa ceva. Poate o stropitoare publică, poate o strașină spartă. Beaumont trăgea în piept fumul țigării și își fixase privirile pe suprafața mesei. Cu înțepături dureroase, descifra obiectele risipite, micile vase pline de scrum, picurile puse de-avalma într-o veche cutie de conserve și sutele de foi de hîrtie îngrămădite unele peste altele. În față, la cîțiva centimetri, o hîrtie galbenă îi atrase atenția și se simți oarecum obligat s-o citească cu o trudă și o grijă înfinită:

Noi nu sîntem nici dușmani ai țării noastre, nici idealisti nebuloși, ci francezi pentru care realismul înseamnă să muncești pentru pace cu armele păcii, adică adevărul, dăruirea de sine și prietenia cu toți.

Noi ne-am simți obligați să protestăm la fel pentru deținuții aparținînd oricărui alt partid, clasă, națiune, confesiune sau rasă, căci acțiunea noastră este o mărturisire de conștiință.

TREIZECI DE VOLUNTARI

Cînd termină, observă că era furtună, căci nu mai putea să citească. În cap, ascuns în străfundul membranelor roșii ale meningelor, viermele cel mare, neliniștit, se răsucea pe ultimul rînd al foii galbene și își trecea timpul numărînd liniioarele punctate, palpîndu-le cu una din ventuzele opace și cu antenele ei roșietice. Le număra și le renumăra neobosit, ca și cum nimic altceva n-ar fi avut importanță pe pămînt decît această succesiune de puncte, mai precis de cratime, ca și cum ar fi căutat un număr misterios, — de care se apropia în fiecare secundă, — ce ar fi dat în sfîrșit o definiție întregii file, tuturor hîrtilor scrise sau desenate, tuturor confesiunilor, tuturor romanelor și tuturor scrisorilor din lume, un număr pur și maiestos ce ar fi paralizat pînă la urmă neobosita și dușmănoasa mișcare a aparențelor. Privind în bagdadie, cu chipul înțepenit și stupid, Beaumont, ținînd capul înainte, cu țigara gata să se stingă între cele două degete ale minii stîngi, aidoma omului din oglindă, bolborosi cu voce tare numele unei cifre:

«Patruzeci și trei».

Și durerea de dinți încetă.

A fost o trecere foarte tainică, cred, și aproape fatală. Ceea ce nu fusese pînă atunci decît plăcî, legănare, neliniște ca pe o mare în hulă, despre care nu știi dacă ea sau tu suferi, cu ruli și tangaj, acea greață vizuală ce face aspri și bolnăvicioși kilometrii pătrați de valuri și de cer, totul se luminează și un fel de soare dogorîtor, un rău precis prînse să se ivească. Pe chipul lui Beaumont, avea un loc precis: era în

falcă, în fundul gurii, probabil sub măseaua de minte sau sub molarul cariat, la stînga. Firește nimic grav, pentru un moment. O durere suportabilă, seacă și precisă, poate o bubuliță pe gingie, sau o nevralgie trecătoare pe care — dacă ar pune o tabletă de aspirină pe limbă — ar fi suficient s-o potolească. Beaumont își îndreptă torsul, zdrobi țigara stinsă într-o scrumieră de fier. Luă din nou oglinda spartă, dar, de data aceasta, cu mîna dreaptă. Deschise gura și privi înăuntru. Nu era foarte ușor din cauza fumului; luă o batistă murdară de pe masă, șterse bucata de sticlă, și, reținîndu-și suflul, cu plămîinii umflați comprimînd fosele nazale și lăsînd să iasă doar puțin aer ce scăpa prin nări, îndreptă lumina reflectată a becului electric spre fundul gurii. Dar nu observă nimic anormal. Cei mai mulți dinți erau, firește, plombați, dar gingiile păreau sănătoase. Beaumont trecu oglinda în cealaltă mînă, și, cu ajutorul unui pics, începu să bată în toți molarii din partea dreaptă, ca să descopere sursa adevărată a durerii. În zadar. Din pricina șocului, toți dinții erau la fel de sensibili, dar fără nimic altceva. Deci nu putea fi vorba de o carie. Folosind același pics, Beaumont începu să frece gingiile în jurul molarului și a măselei de minte. Tot degeaba. Firește, zona din jurul celor doi dinți era mai sensibilă, dar n-ar fi putut socoti această sensibilitate drept durere. Era mai degrabă răspunsul firesc al unei dentiții provocate de o pyrohee alveolară, de gingivită și de nevralgii de tot felul. În orice caz, nu un abces. Beaumont puse oglinda pe masă, mai liniștit. O clipă chiar, i se păru că se simte mai bine. Se culcă din nou în pat și stîne lumina. Dar în capul culcat pe pernă, răul se trezi pe neașteptate atît de intens încît începu să bombăne. Beaumont nu șovăi; aprinse, sări din pat și scormoni în sertarul de la masă. Luă un tub cu aspirină și două somnifere. Pe urmă se întoarse în bucătărie, înghiți cașetele, apoi un pahar mare plin cu apă rece, urină și se întoarse. Așteptă un moment în picioare pentru ca medicamentele să coboare de-a lungul esofagului, și se culcă din nou. Așa așteptă, ascuns în cearceafuri, ca să se producă miraculoasa trecere, fuziunea întregului său trup într-un spațiu lichid, haosul diluvian sub formă de fanfară, această trădare ce i-ar fi întors ochii în orbite și i-ar fi arătat departe, foarte departe, ca prin ploaie, fertilul prezent al viselor. Dar durerea, căci acum era o durere, se intensificase. Și deja, cu chipul nemîșcat, cu un fel de sudoare umezindu-i palma mîinilor și picioarele, — Beaumont simți deschizîndu-se înaintea lui porțile unei lumi necunoscute și tragice, o lume unde neliniștea este o frumusețe, un peisaj exasperat căruia îi da tîrcoale amintirea celuialt pămînt, acolo unde domnesc liniștea și bunăstarea, animalele cu ochi limpezi, tăcerea acvatică a nervilor. Simțea de pe acum tristețea monotonă a acestei călătorii, smulgerea din locuințele de altădată și cavalcada viitoare spre un mic infern cu spațiu redus; amintirea nopților prea-pline, blînde uitări ale timpului trecut; murmurau în el tînguiri nostalgice, asemenea marilor rîuri cu țărmurile împovărate de sâlcii unde rațele sălbatice zboară jos între zdrențele piciei. Afară, zgomotul plînzelor de apă înaintea mereu de-a lungul străzilor de la răspîntie. Uneori trecea o mașină lăsînd urme sonore pe asfalt. Sau pașii unui om ciocăneau pămîntul, liniștiți, iviți din nimic și terminîndu-se spre nimic.

Beaumont se azvîrlî din nou în pat, înfuriat; totuși, sperînd ceva, nu știa ce exact, osmoze de acizi, asimilări de glutemide, fără îndoială, somnul, liniștea. În adevăr, răul se îndepărtă; imaginile deveniră mai rare pe retine; o toropeală artificială, cu un gust puțin amar, îl cotopea pe Beaumont. Un imobil foarte lung, cu toate ferestrele deschise, începu să defileze; căderea părea veșnică sau aproape. Dar, cam la etajul 3640, Beaumont întîlni trotuarul. Piclorul stîng îl atinse primul și se zdrobi complet. Pe urmă restul corpului se bălăbăni, se roti în jurul unei axe nevăzute. Pămîntul izbi șoldul drept, umărul, capul. Au mai fost și două sau trei fracțiuni de secundă, ca niște spasme, și totul se termină. Sîngele mort leși prin ochi, nări și urechi, și se prelinse domol în stradă, docil, după înclinația pîrlului.

Beaumont își regăsise durerea. Aspirina nu-și făcuse efectul sau prea puțin. Într-o jumătate de oră, durerea devenise de cinci ori mai mare. Acum nu mai era un punct precis în falcă, în jurul măselei de minte și a molarului cariat, ci o zonă întreagă, care se întindea de la urechea dreaptă până la bărbie. În această zonă totul vibra; unde de neînțeles se duceau și veneau neîncetat, aidoma valurilor, pe urmă se spărgeau la punctele de interferență. Părea că această jumătate de falcă crescuse deodată, în beznă, respingînd tot ce o înconjură. O construcție barocă din ciment și bare de fontă prelungea acum obrazul lui Beaumont. Era o povară reală, care oscila în aerul camerei, la fiecare mișcare a capului și amenința să antreneze tot restul trupului într-o cădere fără sfîrșit, printre paturi, podele, etaje, canalizări, scoarța terestră etc. Deci trebuia să-și păstreze permanent echilibrul și să-și strîngă dinții mai tare, mai tare. Beaumont deschise ochii. În pofida nopții, în pofida durerii, camera se vedea mereu clar, conturată pînă la ultimul amănunt. Dar, acum, parcă fiecare obiect, fiecare mobilă, fiecare suprafață de plastic avea un aspect nou; unghiurile erau mai sigure, umbrele și lumina mai contrastante: asta era, da, totul era mai evident. Acum avea o grijă maniacă, o voință de a fi el însuși pînă la limită. Cărțile erau cărți, aproape caricaturale; copertile noi și cleiul de broșat scînteiau brutal. Masa era o masă, patru picioare bondoace suportînd placa de lemn cu o forță foarte mult dincolo de cît era nevoie. Sticla de alcool era plină, atît de plină, cum nu fusese niciodată înainte; chiar nu făcea decît asta, să conțină, să conțină. Tavanul avea o grație ridiculă de pachiderm; își așeza, cu ușurință masa lui verzie pe cei patru pereți, aidoma unui avion DC-8 gata să decoleze. La ferestre, perdelele erau trase, dar cu cîtă precauție, cu cîtă migală! Și geamurile erau transparente, așa cum un bancher este onest. Și aerul era aer, oxigen+ozon+gaz carbonic+azot. Și camera era cameră, nimaltceva, gravă, serioasă, îndeplinindu-și misiunea ei. Legile gravitației erau perfecte, nu lipsea nimic, absolut nimic, nici căderea prafului de pe cornișele de gips, nici apăsarea din canalele semi-circulare, din apropierea trompelor lui Eustache, pentru a semăna cu o disertație de bacalaureat despre teoriile lui Newton. Beaumont, cu obrazul în pernă, privea tot, degusta tot; pe falca stîngă se străduia să mențină în echilibru acest imobil de beton armat, acest somptuos edificiu ca și cum ar fi condiționat viitorul unui întreg oraș. Acum, trupul trăia în această casă, făcuse din falca sa dureroasă o cochilie, un habitacul uriaș și armonios. Acolo o să trăiască, cît va trebui, o zi, două, o săptămînă poate, așteptînd dentistul. Totuși, din cauza unui exces de perfecțiune, un etaj în plus, o eleganță costisitoare în structura fundației — imobilul s-a prăbușit. Mai întîi se legănă încet, de la stînga la dreapta, apoi deodată, cu un strigăt de furie și durere, se prăvăli pe pat, zdrobind păturile, tăind umflătura albă a pernei ca o lovitură de bici. Beaumont sări în picioare, cu lacrimile-n ochi. Aprinse din nou, dar de data asta lampa principală. Febril, deschise sertarul mesei, găsi un tub de piramidon, luă o tabletă, o puse pe limbă, desfăcu sticla cu alcool, probabil sliboviță sau așa ceva, și înghiți o dușcă chiar din ea. Atunci se așeză pe marginea patului și așteptă. În spatele casei, clopotul unei biserici sună de patru ori, cu un dangăt lung, pițigăiat, care se răspîndi în tot cartierul. Beaumont se ridică, se plimbă prin odaie, aprinse o altă țigare. Puse un disc pe pickup, Enrico Albricastro, Jean Christosom Ariaga, Thelomions Monk sau ceva în gustul acesta. Auzi muzica înălțîndu-se în cameră; dar sunetele nu mai erau clare, iar «armonia» a fost un amestec plin de ceață și tristețe, un tumult înăbușit care se țira agale printre mobile, împinzit de hallo-uri și rotoagoale de fum. Beaumont ascultă discul pînă la sfîrșit, fără să se cîltimească, abătut de toropeală, cu obrazul stîng sprijinit în palma mîinii. Cînd se termină, se sculă, scoase pick-up-ul din priză și ieși din cameră. Rătăci puțin în apartamentul gol, aprinzînd în trecere toate luminile. O frică sinuoasă i se cuibărise în creier; o frică pe care credea că o uitase de zeci de ani; o neliniște

ascunsă ce-l stăpânea înaintea fiecărei perdele, a fiecărei draperii de lână, a fiecărui ungher de umbră și murdărie. Îl stăpâni dorința să se transforme deodată într-o mingie de ping-pong și să sară nebunește de la un capăt la celălalt al locuinței în străfulgerări albicioase, cu neputință de prins, cu neputință de zdrobit, ușor, ușor, foarte ușor. Se învârti din ce în ce mai repede dintr-o cameră în alta, împins de durere, cu ochii fiși, fără să se gândească la nimic, fără să fie conștient de nimic dar stăpinit de frica infamă care-l făcea să tremure din cap până-n picioare, doar la fișitul unei muște trezite, doar la zgomotul unui vierme ce rodea îndepărtînd straturile moarte ale unei mulure de lemn.

Imaginile îi defilau în fața ochilor — ușa cu zăvorul tras, obloanele închise, ermetic închise, odăile goale, șifonierele, fotoliile calme, subpaturile unde nimeni nu era ascuns, coridoarele tăcute, unde se vedea totul. Pînă la urmă, nemaiputîndu-se abține desprinsă pumnalul hindus ce servea drept panoplie în sufragerie și-l puse în cordonul pijamalei. Pe urmă, fiindcă i se făcuse frig, își puse peste pijamaua îndungată un fel de impermeabil. Atunci trecînd prin fața coridorului, zări telefonul. Fără un gest în plus făcu numărul, luă receptorul și repetă cu o voce de idiot: «Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo?» timp de mai multe minute, în vreme ce soneria zbîrnea dincolo, la capătul firului. Pînă la urmă, o voce de femeie izbucni vorbind fonfănit.

...Vocea continua foarte fonfănit.

«Ascultă-mă. Este absolut cu neputință, ți-o jur. Dar am să vin să te văd mine disdeditineată. N-ai dect să m-aștepți și să te odihnești. Am să telefonez la dentist. Ai să vezi, totul o să fie bine. Nu te amări, odihnește-te».

Un bîzlit electric tăia vorbele tinerei femei, se învîlmășea între cuvinte ca un fel de musculiță prinsă între o perdea de tul și sticla unui geam.

«Spune-mi, mă auzi, spune? Mă auzi? Allo? Răspunde-mi. Te rog, înțelege». Apoi: «Allo? Allo? Ești acolo? Allo? Allo? Mă auzi? Allo?»

Acum, brațul lui Beaumont atîrna complet de-a lungul trupului. Departe, foarte departe, auzea țîrlitul telefonului, dar nu mai avea dorința să asculte și să înțeleagă. Numai ideea de a ridica receptorul pînă la ureche, i se părea dezagustătoare, grețoasă. Privea hîrtia care tapisa peretele coridorului, cu ochii arzători de oboseală. Totuși, cîntecul fălcii lui era mai grav: vibra în lungi unde lenevoase, care coborau de-a lungul coloanei vertebrale, de-a lungul brațelor, a picioarelor și își terminau cursa în fiecare extremitate și mai ales, sus, în cap, la nivelul creierului, intîia slabă explozie incoloră care se răspîndea ca o flăcără de benzină. Beaumont era copleșit de aceste unde; se îneca; încă foarte departe, sau poate mai exact ca și cum ar fi străbătut un perete, auzi clinchetul telefonului pus în furcă de tînăra femeie, acolo, la ea, înainte de a-și strînge capotul și cămașa de noapte din nylon negru și de a se îndrepta spre camera ei, după ce prin ușa întredeschisă, îi șoptise mamică-sii trezită pe neașteptate «Mamă, nu-i nimic. Nu-i nimic. Noapte bună.»

Părăsit pe scăunel, în coridor, Beaumont se simți cuprins de o furie ciudată, ceva rece și pătrunzător, ca o descărcare electrică în mina dreaptă, bunăoară, și care-l așvîrli în picioare, singur, pe parchet, detașat de telefon, acoperit de mușchi și tendoane, ca și cum ar fi fost deodată despuiat nu numai de pijama și de impermeabilul și cuțitul hindus, dar și de pielea lui, de lunga lui piele albă, febrilă și destinsă. Cu falca înainte, se îndreptă pe podea, înspre camera lui. Un firușor de aer îi străbătea gura deschisă, cobora în plămîni, apoi ieșea calduț, încărcat de odori și de gaz, și pătrundea în atmosferă, modificînd lent temperatura. Asta era viața, nimica toată, un fenomen uniform și vag, atît de ușor de distrus; și durerea, această pasiune incoerentă făurită din vibrații și grafice, durerea curgea în firușorul de aer, lega plămîni de obiectele vechi. Era o plantă cu o rădăcină dublă: una înflorită în cărnurile umane,

cealaltă tatuată în materie ca o floare pe tapiseria unui zid. Cu acest organ nou, neprevăzut, pe care să crească în exterior, Beaumont primea semnalul propriei morți surizător, i se arăta zidul și stucaturile, hirtiile, stofele și sticlele, făcea să le cunoască, îl împingea spre ele, spre calmul neuman, spre ordinea misterioasă unde timpul nu mai curge, unde mișcările sînt imperceptibile, senzațiile veșnice. Era el acest soclu, era el, această culoare galben murdar, aceste dărîmături, aceste mobile, aceste bucăți de lemn ros, aceste plăci de pictură bolnavă. Acest pat, acest maldăr de cîrpe, postav și lînă, unde se trîntea acum, și care legăna liniștit povara trupului său. Fără măcar să stingă lumina, Beaumont se tîri pe pătură pînă la pernă. Apoi își așează capul pe masa moale și închise pleoapele.

În întineric, suferința se intensifică, dacă mai era posibil. Încetă să fie multi-formă, arhitecturată. Deveni un simbol foarte precis și foarte net, clar sau sumbru, un fel de I triumfal pe care el era tras în țepă. Poziția era fermă acum și pînă la sfîrșit, pînă la dentistul-chirurg, stomatolog, etc. trebuia s-o păstreze învîrtindu-se în jurul ei cu disperare; violența verticală. N-avea însemnătate ce avea să facă, ci ceea ce făcea efectiv, adică să se ridice din nou, să se așeze pe marginea patului, să privească în gemulețul aparatului de radio așezat pe masa de noapte, să ia o țigare, apoi s-o arunce fără să fi avut curajul s-o aprindă, și să stea mereu vertical, pe cele două picioare, țepăpăn, paralizat, cu privirea rătăcită.

Atunci luă sticla de alcool și începu să bea. Falca nu-l părăsea, nu, dar amețeaua îl făcea să șovăie. Pe la patru și jumătate era cam de doi metri de falca lui; ca și cum un cui mare se plantase în os și în gingii și pe care l-ar fi tras din răspuțeri de acolo pentru a lungi rana și s-ar fi depărtat s-o vadă mai bine. De cealaltă parte a ferestrei, larma era mai intensă. Cascada de apă tăcuse de cîțva timp, dar fusese înlocuită de alunecusul cauciucurilor de mașini, de pașii oamenilor, de zgomotul obloanelor metalice care erau ridicate. Încă două ore, două ore jumătate, și-o să se facă ziuă. Chircit în pat, Beaumont tocmai terminase ultima înghițitură de alcool. Vorbea singur, cînd și cînd, nu în fraze, ci cu exclamații pe care le bombănea în timp ce bea, cam așa: « vai », « vai, vai, vai » și « ah », « ah, mi-e rău, mi-e rău », « aoleu », « vai ». Lichidul îi curgea în esofag, iar el simțea că-i este sete; în jurul patului, fiecare centimetru pătrat se golise de conținutul său de apă; parchetul, hirtia, pereții, jaluzelele, cenușa, totul era desecat, pustiu. Erau ca niște mari plăci de ardezie, aspre și prăfoase, frecate de aer și stîrnind zgomote de hîrtie dată cu smîrghel; ca un aspirator; cubul atmosferic al camerei vomita particule, mătreață, fire de păr, fulgi, păr, așchii, pilitură, rugină, un fel de nisip aspru și eroziv, care intra pretutindeni, bloca mișcările sferelor, suda spațiile, cimentă elementele unele de altele.

Beaumont se așezase acum pe un morman de nisip, și capu-i parcă îmbătrînise ca la mumii. Falca rănită era un os curios, gălbui și murdar, unde nervii se zbrînciseră ca ierburile. Chiar pielea, altădată atît de vivace, această piele unde sălăsluiseră transpirația și adîncile țesuturi căldute, nu mai era decît o pătură de lînă, o veche pătură din păr de cal, roasă de molii, uzată, plină de noduri și de urzeală grosolană. Lumea devenise încet o caraghioasă simfonie de flanele, unele cenușii, altele roșii sau castanii, sau albaștrii, care se sîciau și se zgîrliau reciproc. Lîna de pe ziduri împotriva impurităților aerului; broderia portocalie a becului electric, numai ea, un punct rotund; pinza de sac a nopții uzînd împletitura jaluzelelor, sau fineta scîndurei de călcat; nylonul geamurilor pe lîna pereților, impuritățile aerului împotriva atlazului de parchet. Și păturile, mereu păturile, ici și colo, și cearceafuri, lîneturi, stofe, țesături, mătăsuri dense și țepene, pînze, mereu pînze, pretutindeni, tocîndu-se unele de altele, în mișcări imperceptibile ce răspîndeau în jurul lor nori de peri și de praf, în același timp cu un cîntec monoton de uzură, un sunet unic și discordant unde mișunau zgîrlîieturi, răzuiele, neîncetat, fără scop, pînă cînd acopereau toate

celelalte zgomote ale orașului. Prins în aceste mandibule, în aceste mestecări, Beaumont era un tiv de tapiserie, un fulg de lână încilcită, ceva mort și consumabil, chircit în bumbacul pijamalei vărgate, strâns în bucățile de pânză ceruită ale impermeabilului, ca într-un giulgiu, și trăia acolo, fără vlagă, «cusut» pe aceste ruine ale mașinii de țesut, simțind lucrurile mișcând în jurul lui.

Așa a văzut zorii zilei ivindu-se în cameră. Lumina electrică ardea mereu în același loc, în para de sticlă atârnată de un fir, acolo unde dorm muștele. Sunetele metalice, bocăniturile tocurilor, larma mașinilor se intensificaseră; uneori, un strigăt, încă insolit țîșnea dintr-o gură larg deschisă ce striga spre ferestre: «Jerôme». Sau mai degrabă un fel de sunet de ceas se țîra de-a lungul fațadelor, probabil vestind dimineața.

Pe la șapte și zece, Beaumont se sculă; nu mai avea falcă, nici gingie, nici măsea de minte, nici molar cariat, nimic. Barba îi crescuse acum destul de mare, mai deasă pe obrazul drept. Bîlbîind înaintă pe coridor; i se părea că respinge ceva înaintea gurii, firește odoarea de alcool, care ieșea sub formă de triumghi. Luă receptorul ce se bălăbănea la capătul firului și făcu un număr cu mîna dreaptă. 80-10-10. Așteptă în picioare fără să spună nimic. Telefonul sună de cinci sau șase ori, acolo, în studioul din fața mării, aproape de patul alb unde vestmintele se țîrau ca niște jupuituri. Dar nimeni nu răspunse și Beaumont puse telefonul în furcă. O făcu simplu, aproape fără să regrete, cu ochii încetoși. Pe urmă, indexul se întoarse spre discul în zece cifre 89.22.81. Telefonul sună. Deasupra capului lui Beaumont, atârnată de perete, era o veche fotografie decupată dintr-o carte: un bărbat bărbos îmbrăcat într-o sutană albă; dedesubt era scris: *Totul lui Foucault în sihăstria din Beni-Abbes*

Cînd sună a patra oară, o voce răspunse:

«Allo!» deabea murmură Beaumont, încît celălalt n-auzi.

«Allo?» repetă vocea.

«Allo?» zise din nou Beaumont

«Allo, cine-i la telefon?»

«Beaumont» spuse Beaumont.

«Cine-i?»

«Beaumont. Eu. . .»

«Cine-i Beaumont? Pe cine căutați?» strigă vocea.

. . . «Eu nu văd ce pot face pentru dumneavoastră. Regret. La revedere».

Celălalt puse receptorul în furcă. Beaumont nu se simți jignit, nici tulburat de întrerupere. Aproape fără să se miște făcu un alt număr: 88-88-88. Depart, pe kilometrii de fir telefonic, un disc prinsese să se învîrte, repetînd aceeași frază:

«Nu există corespondent la numărul pe care-l cereți.»

Beaumont puse aparatul în furcă. Pe urmă adăogă noi cifre, 8+10+1+0+3+3.

«Allo?»

«Allo! aș putea să vă vorbesc?»

«Da! Dacă. . . Din partea cui?»

Poate Beaumont se înșela, dar era o voce foarte proaspătă, vocea unei lete foarte tinere, cincisprezece-șaisprezece ani, firește, care străbătea carapacea de bachelită cu accente pure, modulate spre acut, uneori cu blînde șuierări grave în pronunțarea consoanelor oclusive, mai ales a dentalelor. Beaumont ascultă vocea repetîndu-i cererea, și un fel de trîstețe calmă îi năvăli pe chip, amestecîndu-se blînd cu coloana durerii lui. Respiră.

«Mă numesc Beaumont — spuse — nu vă cunosc. V-am telefonat întîmplător, absolut întîmplător. Am făcut un număr la aparat, cum mi-a venit și mi-ați răspuns

dumneavoastră. Nu mi-amintesc nici măcar ce număr am făcut, dar asta n-are importanță, asta n-are importanță, pentru că, oricum, o dată toate astea o să se sfârșească. Vreți să acceptați să mă ascultați, vreți să continuați să mă ascultați pînă la sfîrșit? »

« Nu înțeleg, eu... »

« Dacă nu vreți, nu-i nimic, puneți receptorul în furcă. N-aveți decît să-l puneți dumneavoastră înțli și voi încerca un alt număr ». « Vreau, dar de ce faceți asta? » « De ce telefez așa, la întîmplare? » « Da ». « Nu pot să vă explic exact, nu, nu pot. Fiindcă nu știu bine nici eu. Vreau să spun, dacă, există ceva știut... sînt singur, mi-e rău, și mi-e frică înțelegeți, sînt complet singur, sînt foarte singur, și mi-e frică. »

« Și dumneavoastră... »

... Vocea șovăi — pîrînd a construi și a distruge în același timp, pe urmă continuă: « De ce? De ce-mi spuneți? Ce-o să faceți acum? »

Fără a fi emoționat deloc, respirînd perfect între fiecare propoziție, Beaumont răspunse:

« Nu știu încă. Sincer, nu știu nimic. V-am spus adineaori, e altceva acum, nu mai am nevoie de nimeni. Acum sînt singur, sînt cu adevărat singur, numai eu singur. Firește, tot mi-e rău, dar nu mai știu. Poate mai puțin rău, poate mereu la fel. Dar am uitat, aproape am uitat. Mă stăpînește un fel de liniște, știți, un soi de calm neînsemnat, trist și tăcut. Pentru a suferi cu adevărat, trebuie să iubești pe cineva. Și eu nu mai cunosc pe nimeni în lume, totul mi-a devenit firesc, indiferent. Sînt singur, și în același timp mă aflu pretutindeni. Da, pretutindeni. Pretutindeni unde se află oameni, soare, oameni ce pleacă și vin. Munci, suferințe. Sînt tot ceea ce se întîmplă pe pămînt, toate ororile, și toate plăcerile. Tot ce se spune, și tot ce se vrea. Vă asigur, tot. Pentru că sînt vid, vid, vid. Și totul poate veni la mine. Înțelegeți. Ca un magnetofon, absolut la fel. Sau ca un aparat telefonic. Zgomotele vocilor umane aleargă în mine, kilometri și kilometri. Înțelegeți? Vocile altora o să treacă în mine, și eu voi fi rece și tăcut, mereu. Nu voi mai ști nimic. Nu voi mai spune nimic. O foaie de hîrtie albă, foarte albă. Vă las asta. Puteți să scriți pe ea ce vreți. Numele meu, de pildă, Beaumont, Beaumont. Sau mai curînd o grădină, cu pietre și iarbă. Și eu îngropat înăuntru sub o mică placă de marmură și coroane, și orhidee false. Sau mai de grabă o fereastră, știți, o fereastră deschisă spre ce vreți, un peisaj cu zăpadă, o stradă cenușie pe care trec gunoieri. Soare, ploaie, mistralul, oameni ce se întorc de la cinema, seara, și un autocar în trecere. Mă auziți? » « Vă numiți Beaumont? » spuse fata. « Mă numeam Beaumont, da », zise Beaumont calm. « Ei bine... Beaumont, o să mă gîndesc la dumneata ». « Cînd o să mor », spuse Beaumont. « Da, cînd o să muriți... »

Cum nu mai avea nimic de făcut și nici ce să-i mai spună — și cum se făcuse în adevăr dimineață, Beaumont puse aparatul în furcă. Pe urmă se întoarse în camera lui, unde dormeau cearceafurile în dezordine, păturile pătate de scum de țigare și mirosul farmaceutic al alcoolului. Cu pași mari, împovărați de oboseală și cu ochii arzători se plimbă cîteva minute în jurul mesei. Pînă la urmă, se așeză tot pe scaun, cum făcuse patru sau cinci ore mai înainte, cînd începuse să-l doară. Dimineața exista cu adevărat: se auzeau zgomotele motocicletelor care demarau, clacsoane, strigăte de oameni, se vedeau lumini alburii și fade, se simțea miros de fum care pătrundea prin ferestrele închise. Un giulgiu, da, pătrundea prin ferestrele închise. Un giulgiu, da, un fel de giulgiu. Pe o carte de vizită pe care scrisese: — PIERRE — PAUL BRACCO: de acord pe miercuri la aceeași oră, P.S. Cîne-club, mline seară la orele 21 « Eleșteul tragic » Jean Renoir, desenă o mică suită de spirale și mîzgăli cîteva cuvinte: *Sînt mulțumit că am cunoscut aceste lucruri. Acum le iubesc. Beaumont.*

Se întoarse la durerea din gingie.

Bătăile inimii, acolo, în piept, erau duse ritmic de-alungul arterelor. Fiecare levitură surdă ce se zdruncina în străfundul trupului său stirnea un val larg de singe dens și valul îl refula în el însuși; spre un punct necunoscut, foarte mic, situat pe marginea fălcii și care purta aproape toate semnele vieții. Beaumont devenea minuscul ca o mânășă care ar dispărea pe măsură ce o pui. Picioarele și mâinile intrau în dinte, prin emailul deschis și se filtrau spre adânc, în aspirații cauciucate. Apoi coapsele, brațele, trunchiul dispăreau la rîndul lor.

... Când se instalează în dintele lui, în miezul unei zone împovărate de somn și trudă, Beaumont se simți în afară de nenorocirea lui; se afla departe și mișcîndu-se, prizonierul unei mici colivii de ivoriu, și avid de a fi suferind în suferință. Era armonia pierdută în ziua nașterii sale, și deodată regăsită fără a o dori, fără grijă, ca și cum ar fi fost condamnat de un tribunal alcătuit din oameni și animale; un fel de iarnă albă și tristă, dar unde totul era înfinit, elegant, maiestos. Cîntece limpezi nu-i mai locuiau în urechi; nu mai avea urechi și el era cîntecul. Era mîndru de noul său trup, acela care se afla în dinte; se amuză mișcîndu-l în toate părțile, numai pentru plăcerea de a descoperi de ce era capabil; se duceau la spectacolele cele mai diverse — de la operă la negro-spiritual; era trompeta, clarinetul, saxofonul-alto, sau mai degrabă sfîrîmatul sec al unei unghii pe care o rupi. Foarte mare și mașinal, ca Albinoni, sau mai curînd sec și împlinit ca Shelly Manne. Sunete de gong tropăind brutal pe largi suprafețe plane sau tubulare, sau mai degrabă sforăituri, chiorăituri, horcăituri. Un singur șuierat ascuțit, ca la jocul de crichet, singur în noapte. Ritmul moale și asupru în același timp al contrabasului, cioplrînd tăcerea cu sunete duble, Charlie Mingus, reluat neîncetat unul după altul, mișcînd, eșafodînd game, un baraj, apoi un tempo de vals, și ploaie de note coborînd simultan pe două coarde diferite și suflul, suflul plămînilor care se desfășurau, pînă la unire, pînă la joncțiune, punctul A, unde, sumbre dure, foarte dure, dureroase, cuplurile de răsufilări secau dintr-odată cu un mieunat caraghios care se răspîndea ca un duș. Aceste strigăte și tumulturi pe care le alesese, erau ca o fericire bizară; ceva înfinit, și totuși disperat pe care nu-l putea stăpîni; în pofida voinței lui.

Beaumont « așezat » în dintele lui, — simțîndu-se bine la căldură, cu răul lui, în cele două picioare încrustate în canalele rădăcinilor, — era purtat acum de un alt curent; acela al amintirii soarelui, bunăoară, sau de timpul care te zorește. În miezul cîntecului său multiform se afla parcă un animal ciudat, un vierme cu labe care nu putea să moară. Păstra cu el lumea larmelor și a luminilor, zgomotele și praful, străzile bîntuite de vînt, frigul, scurgerea canalelor. Și cohortele primilor oameni dimineața mergînd spre servicii, strînși în impermeabile.

Beaumont părăsi scaunul, patul, scrumierele și camera; merse puțin pe acoperișul casei, unde se duse prin fereastra mansardă a palierului de la ultimul etaj; se duse de-a lungul jgheabului și ajunse în locul unde soarele ce răsărise își zvîrlea razele. Probabil era opt, opt și jumătate. Vîntul, destul de rece, izbea din față și-i lipea de trup impermeabilul și pijamaua vîrgată. Beaumont văzu strada sub el și casa din față; jaluzelele — aproape toate — erau încă trase. Pe trotoar, lîngă farmacie, o fetiță înalță capul și se uită în direcția lui. Beaumont se apropie de panta acoperișului ascunzîndu-se. Pe urmă, istovit, se așează pe călcie, ținîndu-se cu mîna dreaptă de un canal de țigla ca să nu cadă. Rămase astfel, destul de mult, în bătaia vîntului, pe acoperiș.

În românește de ALEXANDRU BACIU

N. STEINHARDT

DESPRE VERBELE TRUPEȘTI ESENȚIALE LA SARTRE

În fiecare zi, pînă ce putem zice: astăzi!

Condiția trupească a omului este exprimată lingvistic de cele trei verbe esențiale care alcătuiesc osatura oricărui grai: a fi, a face, a avea. Pe acestea, Jean-Paul Sartre în *Ființa și neantul* (1943), le-a supus unei lungi analize plină de observații interesante și subtile. Analiza este reluată indirect, ori numai sugerată, presupusă în multe alte locuri ale operei filosofului-scriitor. Dar locul unde îmi pare în modul cel mai limpede și mai impresionant înfățișată (și tangentă cu unele importante consecințe practice) este vestita piesă într-un act *Huis-Clos* (1944), pentru care propun traducerea *Cu ușile închise*.

Spre o mai precisă înțelegere a substraturilor și implicațiilor piesei, se cade a-i reaminti pe scurt urzeala. Să vorbim cît mai didactic și mai rezumativ.

Acțiunea se petrece (vorba vine) într-o cameră de hotel lipsită de ferestre și de pat. Alte caracteristici: lumina este permanent aprinsă, iar ușa încuiată pe dinafară. Singurul mobilier îl alcătuiesc trei canapele tapitate în culori diferite și așezate în dublu unghi drept. Un băiat de serviciu introduce pe rînd în cameră trei personaje: o femeie în vîrstă, o femeie tînără, un bărbat tînăr și chipeș. Le arată că pot suna la nevoie, deși clopoțelul e capricios iar el însuși nu mereu dispus să răspundă. Urmărindu-le privirile nițel îngrozite și foarte mirate, le explică: lipsa uneltelor să nu-i surprindă, căutîndu-le dau dovadă de o concepție romantică a lucrurilor; de fapt nu-i nevoie de ele, totul este astfel ticluit încît rezultatul dorit se poate prea bine și prea eficient obține și fără ele.

Uneltele căutate de ochii spăimîntați ai noilor locatari sînt cazanele cu apă clocotindă, smoala, furcile și toate celelalte recuzite ale infernului închipuit de imagistica rudimentară a teroarei ancestrale. Căci lesne începem a ne da seama că odaia nu-i decît o porțiune din infern, unde cele trei personaje își vor «petrece» de-acum încolo, «timpul»; mereu împreună și pe veci izolați de oricine și orice altceva. Nici unul din ei nu va mai ieși din cameră și nimeni nu va mai intra acolo.

Lucrurile însă nu le par celor trei atît de rele pe cît s-ar fi putut și se așteptau să fie. Iau loc fiecare pe cîte una din canapelele colorate și încep să-și vorbească. Firește, ca-n orice dostoevskiană casă a morților, se povestește. Și ce frumos o fac, cît de nejuste par sentințele care i-au osîndit: femeia vîrstnică a fost, ce-i drept, o șefă de birou severă și conștiincioasă, dar nu-i oare bine ca șefii de birou să fie nițel aspri cu subordonații lor spre a chezașui buna funcționare a serviciului? Femeia tînără, blondă, frumoasă, a trăit, fără a fi căsătorită, cu un tînăr pe care-l iubea: desigur, era mai bine să se fi căsătorit, dar la urma urmei cine poate reacționa altfel

decît zîmbînd îngăduitor cînd aude că doi tineri liberi s-au drăgostit? Bărbatul, în sfîrșit, a căzut pentru că s-a răzvrătit împotriva guvernului legal al țării sale; dar guvernul acela era o dictatură, și ce poate fi mai vrednic de admirație decît tînărul care luptă într-o formație de guerillă hotărîtă să doboare un regim absolutist?

Așa fiind, par tare mulțumiți tustrei, fiecare de sine și de ceilalți. Și-și puteau trăi veșnicia în cele mai plăcute condiții dacă nu intervenea *deus ex machina* — un ecran pe care se desfășoară adevărata versiune a vîlleii fiecăruia, cu totul diferită de cea narată de respectivul locatar al infernului. Acum adevărul e dat pe față, amestecurile miasme ale imaginației (respinsă și de Camus în *Ciuma*) se desintegrează, rămîine realitatea: conștilncioasa și aspra șefă de birou era de fapt o lesbiană care-și șantajă subalternele, tînăra îndrăgostită e o infanticidă, care și-a sugrumat pruncul, rod al unei iubiri nelegitime; iar tînărul partizan își trădase camarazii, îi vînduse și murise ucis de ei (cînd le-a căzut în mînă): împușcat în spate. O lesbiană, o infanticidă, un trădător: tot trei personaje stau pe cele trei canapele, dar acum în loc de complimente, uimiri, consolări și drăgălășenii pornește a se juca jocul crud al relațiilor întemeiate pe dispreț, scîrbă și oroare. Nici că i-ar fi putut alege mai bine spre a se chinui reciproc: se vede clar că recepția de la parterul hotelului (căci infernul lui Sartre nu-i decît un uriaș hotel: nesfîrșite coridoare și pe coridoare uși care dau în camere unde dosesc condamnații: cîte unul, cîte doi, cîte trei . . . astfel repartizați încît să nu fie nevoie nici de draci, nici de călăi, nici de smoală, nici de apă fierbîntă; se fac economii, osîndiții se vor chinui singuri, sistemul funcționează automat prin retro-acțiune) nu lucrează la întîmplare, ci metodic și cu iscusită (diabolică) pricepere. Nu este nevoie, pentru a se realiza o situație de tip infernal, decît de o operație strict lingvistică, de scoatere din vocabular a verbelor trupesti active: a face și a avea.

Nu trece mult, și fiecare simte că situația e de neîndurat: ba trădătorul se aliază cu tînăra infanticidă împotriva lesbienei, ba aceasta încearcă s-o captiveze pe tînără spre a o stîrni împotriva unui bărbat laș (și ce poate fi mai ne-bărbătesc, mai respingător?), ba tînărul și lesbiana își asociază sarcasmele împotriva celei ce a făptuit crima cea mai înfiorătoare: pruncuciderea.

Se napustesc pe rînd la sonerie. Bălatul de serviciu le răspunde odată, de două ori (ascultă plictisit vorbele «nu mai pot» și le tălmăcește exact ce înseamnă «veșnic»), apoi clopoțelul sună în gol și cei trei înțeleg că nu le mai rămîine nimic alta de făcut decît să continue oribilul joc: se vor tortura unul pe altul de-a pururi, în camera aceea fără pat (în infern nu există refugiul somnului), fără ferestre (țărul e perfect închis, nu încap distrageri de la suferință), cu becul permanent aprins (întuneclimea și misterul sunt forțe mîngietoare), cu ușa zăvorîtă, de unde nu va ieși nici unul dintre ei și nu va intra nimeni spre a schimba cîtuși de puțin înăbușitoarea, suprasaturata monotonie a exasperării lor.

Cu ușile închise, precum se poate constata, nu este decît o parabolă lingvistică: o atentă meditație asupra verbelor a fi și a face, cu implicații asupra celui de-al treilea verb trupestc esențial: a avea.

Cît timp erau în viață, cei trei osîndiți puteau face orice; acum, în tîlcuita camera de hotel, ei nu mai au nici o altă posibilitate decît de a fi. Orice acțiune (și în consecință orice modificare a stării lor) a devenit iluzorie; nu se mai poate «întîmpla» nimic. Ipostaza infernală este tot una cu forma desăvîrșită a verbului a fi. Și numai așa se poate, logica o cere: dacă oricare din cei trei osîndiți ar avea puțința să facă ceva, deîndată Infernul s-ar prăbuși ca un imens castel din cărți de joc, s-ar topi ca ceara în fața focului, s-ar risipi ca fumul în bătaia vîntului. Secretul infernului sartrian este pieirea totală a verbului a face, dispariția lui din limbaj, însoțită de supremația deplină, de suveranitatea nemărginită a lui a fi. «Faclosfera» cedează pasul «ființosferelor». Esse a izgonit definitiv pe facere.

În dialectica aceasta adevăratul loc (rol) al verbului a avea apare deslușit: el nu este în realitate decât un verb succesiv ori consecutiv, o implicație a lui a fi cîtă vreme a fi este legat de a face, o modalitate de manifestare a lui a fi *agens*. Cîtă vreme « suntem » și « facem », putem să și « avem », ba chiar trebuie să și avem unele atribute și bunuri, strict necesare manifestărilor existențiale a lui a fi (cu atît mai mult cu cît specia noastră nefind adaptată mediului înconjurător, are nevoie de « mijloace » spre a folosi natura). Dar a fi și a face nu cer să avem multe, și în orice caz limitează strict capacitatea de a avea la durată lui a fi temporal.

Din cercetarea modului cum funcționează mecanismul « camerei galbene » perfect etanșe, a camerei-infern, mai rezultă că existențialismul lui Sartre nu este întru totul fidel fenomenologiei lui Heidegger. Formula *Sein zum Tode* este corectată în *Cu ușile închise*, unde — după cum în noua filosofie deviza carteziană *dubito ergo cogito, cogito ergo sum* a devenit *cogito ergo dubito, dubito ergo non sum* — a fi ajunge menit să-l înlocuiască pe a face. Pentru Sartre, mai curînd fapta lui Goethe (fausticul *Am Anfang war die Tat*) face irevocabil, ireversibil către *sein*.

Dar concepția din *Cu ușile închise* (facem spre a fi, un fel de *Werken zum sein*) degajată de ornamentele ei teatrale și eshatologice, are și un înțeles legat nu atît de cronologie cît de logică.¹ Nu este nevoie a închipui situații *post mortem*. În chiar cuprinsul vieții individuale vin momente (boala, bătrînețea, orele de meditație și de repaus, de așteptare, insomnia, situațiile limită de tip dostolevskian, ceea ce francezul numește « clipa de adevăr ») cînd ritmul activității scade ori se apropie de zero și atunci — practic — insul cunoaște condiționări asemănătoare (practic identice) cu cea prevăzută în *Cu ușile închise*. După cum vitezele foarte apropiate de aceea a luminii atrag pentru obiectele materiale comportări în fapt egale cu cele produse de însăși viteza limită, astfel de situații umane trupești realizează condiții unde aportul lui a face și a avea poate fi considerat neglijabil și totul se petrece ca și cum (*als ob*) n-ar mai fi rămas decât verbul a fi.

Rezultatul clipei de adevăr aproape că se poate uneori confunda cu imaterialele (netrupești) suferințe ale unui « infern ». Pedepsa pentru cei din cameră constă în a se afla într-un loc (loc în sensul lui Roland Barthes) în care, din universul lingvistic, verbele a face și a avea au fost eliminate, condiție necesară și suficientă realizării clipei de adevăr, situației limită, crizei de conștiință. Pentru el numai verbul a fi mai este accesibil — și condiția lor e tragică deoarece numai cu verbul acesta, lipsiți de somn, de întineric, de distracții și distrageri, de orice posibilități de acționare, nu mai pot decât *ființa*, nu mai au la îndemînă virtualități, nu mai au nici neanturi și nici speranțe (sunt în « veșnicie », adică în afara timpului denivelatoriu și a dinamicii creatoare), nu mai sunt decît elementul cel mai « pur » (adică cel mai străin de verbele trupești active: a face, a avea) al eului lor: conștiințe care într-un mediu unde nu pot intra în legătură cu nimeni și nu pot stabili relații de participare cu nimic, nu se mai pot bizui decît pe ce sunt în stare să extragă din ceea ce le-a rămas: cutia propriei memorii. Iată de ce morala cibernetică nu știe să dea decît severul avertisment: luați aminte la ce faceți pentru ca în condițiile a lui a fi (și printre acestea nu s-ar putea număra « goalele » clipe de așteptare la stopuri, sau clipele de luciditate ale nesomnului înainte de zori!) memoria să vă deruleze numai peliculele neusturătoare.

Lecția pragmatică a pildel dramatice sartriene este deosebit de importantă pentru condiția trupească obișnuită a insului: el trebuie să înțeleagă că, practic, viața se confundă cu a face, susținut de un limitat, vremelnic și modest a avea. Timpul

¹ Tot așa Ionel Gherea, în *Le moi et le monde*, presupune un strămoș nu cronologic, ci logic al omului.

concret (durata) va trebui prin urmare folosit din plin și astfel încât în posibilele ori inevitabilele perioade integral supuse lui a fi, conștiința să nu fie pusă în dureroasă (« infernală ») situație de a-și face amarnice reproșuri, a se căi, a regreta ce a făcut sau n-a făcut. Altfel spus, a face va să-l pregătească pe a fi cu multă grijă și mereu sub semnul neslăbitei preocupări de a nu îngădui nici unei impurități să pătrundă în faze unde ajutor (și ajutor nu se poate concepe decît prin verbul a face) nu mai poate pica de nicăieri.

Trupului (așezat la întretăierea a trei zodii reprezentate de cele trei verbe esențiale) i se pare că poate dispune deopotrivă și simultan de tustrele, discreționar și suveran. Ceea ce nu-i adevărat decît în parte. A fi, cu adevărat, se vedește integral numai după ce a trecut perioada lui a face iar a avea nu-și mai poate îndeplini vremelnicul rost. A fi este oarecum o ipostază a morții — fel al existenței în concepția lui Heidegger — dar o moarte nu lipsită de conștiință, și deci « nenirvanică », « neîngrijorată ». Identificată cu stările psihice în care ființa vie chiar asta și este, exclusiv: ființă, ființare, suport al lui a fi, existență pură înfruntînd timpul. Ipotezele acestea corespund exprimării: s-a zis, nu mai am ce face.

O concepție diacronică a relațiilor dintre verbele trupesti esențiale întărește morala elementară și principiile behavioristice ale pragmatismului cel mai bătrînesc. Ce n-ar da osîndii lui Sartre să mai poată face ceva ! Dar au ieșit pentru totdeauna din zodia acestui verb; au trecut în aceea — implacabilă — a lui a fi; și acum nu mai pot trage decît consecințe, nu mai pot încasa decît dobinzi, nu mai pot decît sta treji după cum și-au așternut. Concluzia nu poate fi decît aceasta: că se cuvine a ne pregăti cu fapte cît mai bune și mai frumoase ceasuri de ființare cît mai liniștite și mai nebaneuite de remușcări.

În *Cu ușile închise*, poate spre mirarea noastră, vedem că aspectul de morală practică al filosofului existențialist se arată conform cu preceptele înțelepciunii populare, așa cum le rezumă atît de precis și de aspru proverbul citat mai sus, unde e înlocuit un singur cuvînt, dîndu-se situației considerate un aspect nespus mai dramatic deoarece mai ușor este să dormi decît să stai treaz. Nu numai că dormim cum ne-am așternut dar și « starea » de veghe « ne-o facem ». Și vorba ceea: ce-și face omul singur nici dracul nu-i face — altă înțeleaptă vorbă populară exemplificată și demonstrată de spațiul închis unde dintre cele trei verbe trupesti esențiale mai este valabil unul singur — nelertător, dar întru totul dependent de prealabila, pregătitoare noastră liberă voință.



Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică »

PREZENTAREA TEHNICĂ

I. BROD

Secolul 20

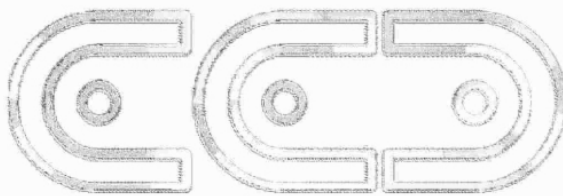
REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.71.28

ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA KISELEFF, 10 - TEL. 18.33.95

BUCUREȘTI

Lei 16

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

